libros del
Zorzal

JACQUES RANCIÈRE

Política de la literatura

libros del
Zorzal

JACQUES RANCIÈRE

Política de la literatura

libros del
Zorzal

JACQUES RANCIÈRE

Política de la literatura

Jacques Rancière

Política de la literatura

Traducción de

Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang

y J. L. Caputo

libros del
Zorzal

Rancière, Jacques Política de la literatura / Jacques Rancière. - 1a ed . - Ciu

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, ha recibido el apoyo del Ministère des Affaires Etrangères y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères et du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

Traducción: Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo

Título original: Politique de la littérature

© Editions Galilée 2007

© Libros del Zorzal, 2011

Buenos Aires, Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de

este libro, escríbanos a: <info@delzorzal.com.ar>.

También puede visitar nuestra página web:

<www.delzorzal.com>.

Índice

Prólogo | 5

Política de la literatura | 10

El malentendido literario | 47

La pena de muerte de Emma Bovary.
Literatura, democracia y medicina | 66

En el campo de batalla.
Tolstoi, la literatura, la historia | 97

El intruso.
Política de Mallarmé | 107

La gaya ciencia de Bertolt Brecht | 133

Borges y el mal francés | 171

La verdad por la ventana.

Verdad literaria, verdad freudiana | 197

El historiador, la literatura y el género biográfico | 223

El poeta en el filósofo.

Mallarmé y Badiou | 243

Proveniencia de los textos | 274

Prólogo

En el prefacio a su compilado La politique des poètes. Pourqoui des poétes en temps de détresse? (“La política de los poetas. ¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”), de 1992, Jacques Rancière describía el singular modo de pertenecer a la política que es propio de los poetas como una appartenance inappartenante, una “pertenencia desperteneciente”. Más de una década después, esta Política de la literatura que aquí presentamos continúa el análisis de esa problemática relación, fundacional para occidente (basta con pensar en Platón), y con nuevos planteos la lleva a un extremo de lucidez y provocatividad. Combinando ensayos teóricos de espectro más amplio con análisis de autores y de temas puntuales, el presente volumen viene a complementar –pues en un autor tan prolífico nunca podría hablarse de “completar”– un itinerario cuyo origen data ya de la década del setenta y que al día de hoy cuenta con algunos hitos tan dignos de mención como lo son el estudio Mallarmé (1996) y La parole muette (“La palabra muda”, 1998), un “ensayo sobre las contradicciones de la literatura” que encaraba de lleno la presunta pureza poética para tantear el suelo social sobre el que se ha desplegado, en una tradición reflexiva que se remonta a Sartre, a Blanchot, e incluso a Barthes, sólo que ahora con mayor perspectiva histórica.

En verdad, esta larga serie de reflexiones sobre la naturaleza del quehacer poético-literario no hace sino retomar la clásica (e infructuosa) búsqueda de la “literatureidad”, una verdadera obsesión de la teoría literaria del siglo XX, y dentro de la obra de este filósofo argelino expresa, como un subtema, el sentido general de sus indagaciones, a saber: poner orden en la cultura contemporánea detectando las actuales especificidades de cada ámbito y cada discurso, ya sea la política, la estética, o la historia. Pero Rancière no es Habermas, ni Bourdieu, ni quiere serlo. Su particular modo de hacer orden no invoca un master plan de la Modernidad (deliberadamente la nombro aquí con mayúscula), ni se propone discriminar y tabular los diversos campos del hacer y del saber al modo ilustrado. Toda segmentación de la vida humana –ya

sea en esferas, en sistemas, o en cualquier otra entidad– implica una postulación ideal, pero en el trabajo de este pensador se ha venido haciendo evidente la fascinación que le producen las fronteras epistemológicas y gnoseológicas mismas como zona productiva de comprensión de nuestro mundo (de ahí su atención a las varias formas del desacuerdo, el disenso y el malentendido), al tiempo que cuando sondea el interior del ámbito de turno, más que encontrar una lógica propia lo que encuentra son contradicciones, que motivan más aún su curiosidad; de aquí que los neologismos y las aparentes paradojas que pueblan sus textos estén siempre al servicio de forzar ciertos presupuestos y ciertas fronteras, y nunca como fuegos de artificio. No por azar, en efecto, Alain Badiou ha señalado que la obra de Rancière está "entre la historia y la filosofía, entre la filosofía y la política, y entre el documento y la ficción". Tan sólo citaré, con ánimo ilustrativo de esta postura, los títulos Aux bords du politique ("En los bordes de lo político", 1998), Le partage du sensible. Esthétique et politique ("El reparto de lo sensible. Estética y política", 2000), y Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique ("El viraje ético de la estética y de la política", 2004); como se ve, todos estos nombres, más allá de los trabajos específicos que anuncian, delatan un programa subyacente y consistente. Porque lejos de percibir compartimentos estancos, regidos por valores particulares, Rancière prefiere avistar fenómenos dinámicos, en continua interpenetración, y que obedecen a idiosincrasias epocales (de allí también su tendencia a re-periodizar los últimos siglos en términos político-culturales). A sus ojos, la differentia specifica de las actividades que se realizan en el seno de una polis gigantesca y compleja como lo es la sociedad moderna jamás puede implicar la supresión de una cualidad fundante como lo es la política; si desde Max Weber y Carl Schmitt nos hemos acostumbrado a preguntarnos qué es lo que diferencia a la política de las demás esferas de acción humana, Rancière explora cuál es la política sui generis que inevitablemente se articula –sépaselo o no– en cada práctica social y en cada modo escritural. Una línea de trabajo de la que el presente tomo constituye el punto más alto.

En todo esto, ciertamente, Rancière está a tono con sus contemporáneos más cercanos. Hoy en día, Badiou busca lo filosófico de la literatura (y no la filosofía en la literatura) y

Rosanvallon identifica lo "contrademocrático" como desarrollo superior de la democracia, siguiendo líneas de investigación que no están alejadas de los caminos que oportunamente recorre Rancière cuando revisa el estado actual de la filosofía y la democracia, por caso. De hecho, bastará con que el lector de este libro hojee sus páginas para que advierta el típico vicio francés –si se me permite la licencia– de citar una cantidad enorme de autores connacionales por sobre los de otro país (el artículo sobre Brecht, que justamente constituye una excepción, data de 1979). Y es que en ninguna otra nación como en la francesa los pensadores se sienten parte de un universo integral, sin importar lo mucho que puedan enfrentarse entre sí.

Jacques Rancière nació en 1940, en Algiers, y actualmente es profesor emérito de filosofía en la joven y sin embargo ya legendaria Universidad de París VIII (Vincennes-Saint Denis), que surgió gracias a las protestas de 1968 y que supo contar entre sus filas nada menos que con Foucault, Lyotard y Deleuze. Hizo su nombre inicial como discípulo de Althusser, con quien rompió ya en aquel tórrido mayo del 68 para no romper con el compromiso social (en El filósofo y sus pobres, de 1983, ha mostrado ácidamente el papel que juegan los "pobres" en la mente de los intelectuales). Su obra, por suerte, está llegando casi en su totalidad al mundo de habla hispana, aunque previsiblemente lo hace de manera desordenada. Su tesis doctoral La nuit des prolétaires ("La noche de los proletarios", 1981) recién aparece por estos días en lengua española, sus trabajos sobre política y estética van siendo publicados en una forma discontinua que impide comprender la evolución de su pensamiento, y algunos de sus estudios e intervenciones periodísticas aún permanecen inéditos. Pero es evidente que nuestro ámbito, si no el mundo occidental todo, hoy vive una eclosión del trabajo de Rancière, que de su althusserianismo de juventud ha sabido desplazarse hacia un rol maduro y personalísimo. Sin resonancia posmoderna alguna, me atrevería a calificar ese rol como el de un crítico intersticial, no porque se solace en ocupar espacios indefinidos y a salvo de toda racionalidad argumentativa (los místicos oportunistas y los hermeneutas trasnochados son lo que abunda y no daña), sino porque opera críticamente en los márgenes de las disciplinas, y más aún, porque opera meta-disciplinariamente y auto-críticamente,

consciente de que toda producción simbólica no puede darse el lujo de olvidar que vivimos en un mundo injusto y deliberadamente opaco. La rica antología que aquí presentamos fue publicada en 2007 por la editorial Galilée, que de alguna manera encarna el legado vivo de otro gran argelino, Jacques Derrida; la pasión por la destrucción de presupuestos y lugares comunes mancomuna también a ambos colegas y compatriotas.

Rancière es hoy es uno de los mayores intelectuales europeos porque ha sabido combinar magistralmente las méritos de un lector sagaz y de un militante impenitente. En un mundo de "críticos" que medran en la academia al precio de no criticar ninguna instancia con cierto poder más o menos efectivo (empezando por la academia misma), cada incómoda página suya es un soplo de viento refrescante.

Marcelo G. Burello

Política de la literatura

La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión "política de la literatura" implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir.

Plantear así el problema obliga a explicitar los términos. Primero lo haré brevemente en lo que concierne a la política. Se la confunde a menudo con el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Pero no basta con que haya poder para que haya política. Incluso no basta con que haya leyes que regulan la vida colectiva. Es preciso que exista la configuración de una forma específica de comunidad. La política es la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema. Pero esta constitución no es un dato fijo, basado en una invariable antropológica. El dato sobre el que se apoya la política siempre es litigioso. Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que permite poner en común lo justo y lo injusto, mientras que los animales sólo poseen la voz, que expresa el placer o la pena. Mas la cuestión es saber quién es apto para juzgar lo que es palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política. La República de Platón muestra directamente que los artesanos no tienen tiempo de hacer otra cosa que su trabajo: su ocupación, su empleo del tiempo y las

capacidades que los adaptan les impiden acceder a ese suplemento que constituye la actividad política. Pues la política comienza precisamente cuando ese hecho imposible vuelve en razón, cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común, y no animales furiosos o doloridos. Esa distribución y esa redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, conforman lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. Pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos.

La expresión "política de la literatura" implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes.

Ahora la cuestión es saber qué significa la "literatura en tanto que literatura". "Literatura" no es un término transhistórico, que designa el conjunto de producciones de las artes de la palabra y la escritura. El vocablo adoptó tardíamente ese sentido, hoy banalizado. En el ámbito europeo, es recién en el siglo XIX que pierde su antiguo sentido de saber de los letrados para pasar a designar el arte de escribir en sí. La obra de Madame de Staël De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales, aparecida en el año 1800, suele ser tomada como el manifiesto de ese nuevo uso. Sin embargo, muchos críticos reaccionaron como si no se tratara más que de un nombre sustitutivo, y se aplicaron, pues, a establecer una relación entre los sucesos y las corrientes políticas históricamente definidas y un concepto intemporal de literatura. Otros, en cambio, quisieron tomar en cuenta la historicidad del concepto de literatura. Pero en general lo hicieron en el marco del paradigma modernista, que determina la modernidad artística como la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación, que las volvía el medio de

expresión de un referente externo, y como la concentración sobre la materialidad que les es propia. Así es que se ha postulado a la modernidad literaria como la puesta en obra de un uso intransitivo del lenguaje, por oposición a su uso comunicativo. Tal era, para determinar la relación entre política y literatura, un criterio muy problemático, que enseguida desembocaba en un dilema: o bien se oponía la autonomía del lenguaje literario a un uso político entendido como una instrumentalización de la literatura; o bien se afirmaba autoritariamente una solidaridad entre la intransitividad literaria, concebida como la afirmación del primado materialista del significante, y la racionalidad materialista de la práctica revolucionaria. En ¿Qué es la literatura?, Sartre proponía una especie de acuerdo amigable al oponer intransitividad poética y transitividad literaria. Los poetas, decía, utilizan sus palabras como cosas. Cuando Rimbaud escribió "¿Qué alma carece de fallas?", queda claro que no formulaba una pregunta, sino que hacía de la frase una sustancia opaca, semejante a un cielo amarillo de Tintoretto.[1] Por lo tanto, no tiene sentido hablar de un compromiso de la poesía. En cambio, los escritores tratan con significados. Utilizan las palabras como instrumentos de comunicación y así se ven comprometidos, quiéranlo o no, en las tareas de la construcción de un mundo común.

Lamentablemente, este acuerdo amigable no regula nada. Tras haber anclado el compromiso de la prosa literaria en su uso mismo del lenguaje, Sartre tenía que explicar por qué los escritores como Flaubert habían desviado la transparencia del lenguaje prosaico y habían transformado el medio de la comunicación literaria en un fin en sí mismo. Le faltaba hallar la razón en la conjunción de la neurosis personal del joven Flaubert y las sombrías realidades de la lucha de clases de su época. Por ende, debía buscar en lo externo una politicidad de la literatura que pretendía haber fundado en su uso propio del lenguaje. Este círculo vicioso no es un error individual: está vinculado a la voluntad de fundar lingüísticamente la especificidad de la literatura. Y dicha voluntad está vinculada a las simplificaciones del paradigma modernista de las artes. Éste quiere fundar la autonomía de las artes sobre la materialidad que les es propia. Así fuerza a reivindicar una especificidad material del lenguaje literario. La cual, sin embargo, resulta ser inhallable. La función comunicacional y la función poética del lenguaje, en efecto,

no dejan de entrelazarse, tanto en la comunicación ordinaria, en la que pululan los tropos, como en la práctica poética, que sabe desviar enunciados perfectamente transparentes en beneficio propio. El verso de Rimbaud "¿Qué alma carece de fallas?" sin duda no invita a separar las almas que responden a esa condición. Por lo tanto no se puede llegar a la conclusión, con Sartre, de que la interrogación no es "más un significado, sino una sustancia".[2] Pues esta falsa pregunta comparte con los actos ordinarios del lenguaje muchos rasgos comunes. No sólo obedece a las leyes de la sintaxis, sino también a un uso retórico corriente de las proposiciones interrogativas y exclamativas, especialmente vivaz en la retórica religiosa que tanto marcara a Rimbaud: "¿quién está libre de pecado?"; "¡que el que esté libre de pecado arroje la primera piedra!". Si la poesía se desvía de la comunicación ordinaria, no es por un uso intransitivo que anularía la significación. Es operando una conexión entre dos regímenes de sentido: por un lado, "¿Qué alma carece de fallas?" es una frase "ordinaria", situada en un poema que muestra la forma del examen de conciencia. Pero además, en el eco que le da a "¡Oh estaciones, oh palacios!", es una frase-enigma: un "estribillo tonto", como el de los arrullos de cuna y las canciones populares, pero también el "golpe de arco" de quien "asiste a la eclosión de su pensamiento", al surgimiento, en las frases gastadas del lenguaje y en la oscilación vacía de sentido de las canciones de cuna, de eso desconocido que se convoca para darle un sentido y una rima nueva a la vida colectiva.

La singularidad de la frase de Rimbaud no proviene, entonces, de un uso propio, anticomunicacional del lenguaje. Emerge de una relación nueva entre lo propio y lo impropio, lo prosaico y lo poético. La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y a escuchar. La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan. Es a

partir de esto que resulta posible pensar la política de la literatura "como tal", su modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él.

¿Cómo caracterizar este régimen de identificación propio de la literatura y su política? Para abordar este tema, confrontemos dos lecturas políticas de un mismo autor, considerado un representante ejemplar de la autonomía literaria que sustrae la literatura a toda forma de significación extrínseca y de uso político y social. En ¿Qué es la literatura?, Sartre hacía de Flaubert el campeón de un asalto aristocrático a la naturaleza democrática del lenguaje prosaico. Dicho asalto, según él, tomaba la forma de una petrificación del lenguaje:

Flaubert escribe para quitarse de encima a los hombres y las cosas. Su frase rodea al objeto, lo atrapa, lo inmoviliza, y le rompe el pescuezo, para cerrarse sobre él, transformarse en piedra y petrificarlo.[3]

Sartre veía en esa petrificación el aporte de los campeones de la literatura pura a la estrategia de la burguesía. Flaubert, Mallarmé y sus colegas pretendían rechazar el modo burgués de pensar y soñaban con una nueva aristocracia, viviendo en un mundo de palabras purificadas, concebido como un jardín secreto de piedras y flores preciosas. Pero ese jardín secreto no era más que la proyección ideal de la propiedad prosaica. Para construirlo, esos escritores hubieron de sustraer las palabras a su uso comunicativo y arrancárselas, así, a quienes habrían podido utilizarlas como instrumentos de debate político y de lucha social. La petrificación literaria de las palabras y de los objetos servía, a su manera, a la estrategia nihilista de una burguesía que había visto su muerte anunciada en las barricadas parisinas de junio de 1848 y que trataba de conjurar su destino frenando las fuerzas históricas que ella misma había desencadenado.

Si este análisis merece nuestro interés es porque retoma un esquema interpretativo ya utilizado por los contemporáneos de Flaubert. En su prosa, ellos destacaban la fascinación por el detalle y la indiferencia ante el significado humano de las acciones y los personajes, lo que los llevaba a darle igual importancia a las cosas materiales que a los seres humanos. Barbey d'Aurevilly resumía la crítica de todos ellos diciendo que Flaubert impulsaba sus frases como un labrador lleva las piedras en una carretilla. Todas esas críticas coinciden en caracterizar su prosa como una empresa de petrificación de la palabra y de la acción humana, y en ver en dicha petrificación, tal como Sartre lo haría más tarde, un síntoma político. Pero coinciden también en entender este síntoma a la inversa de lo que lo hace Sartre. Lejos de ser el arma de un asalto antidemocrático, la "petrificación" del lenguaje era para ellos la marca de fábrica de la democracia. Iba de la mano con el democratismo que animaba toda la empresa del novelista. Flaubert ponía a todas las palabras en pie de igualdad así como suprimía toda jerarquía entre temas nobles y temas vulgares, entre narración y descripción, primer plano y trasfondo, y por último, entre hombres y cosas. Claro que prohibía todo compromiso político, tratando con igual desprecio a demócratas y conservadores. Para él, el escritor debía cuidarse de querer probar algo. Pero esa indiferencia respecto de un mensaje era para esos críticos el sello mismo de la democracia. Pues ésta implicaba para ellos el régimen de la indiferencia generalizada, la igual posibilidad de ser demócrata, antidemócrata, o indiferente a la democracia. Cualesquiera fueran los sentimientos de Flaubert hacia el pueblo y la República, su prosa era democrática. Era la encarnación misma de la democracia.

Por cierto, Sartre no ha sido el primero en convertir un argumento reaccionario en uno progresista. Las interpretaciones "políticas" y "sociales" con las que los críticos del siglo XX han querido esclarecer la literatura del siglo XIX en lo esencial recuperan, contra la novela burguesa, los análisis y los argumentos de los nostálgicos del orden monárquico y representativo. Pueden resultar divertidas, pero es mejor tratar de comprender sus motivos. Para eso es necesario reconstituir la lógica que asigna a una cierta práctica de la escritura una significación política, a su vez susceptible de ser leída en dos sentidos contrarios. Así que hay que rodear la relación

entre tres cosas: una manera de escribir, que tiende a sustraer las significaciones; una manera de leer que ve un síntoma en ese retraimiento del sentido; y en último lugar, la posibilidad de interpretar de formas opuestas el significado político de ese síntoma. La indiferencia de la escritura, la práctica de la lectura sintomática y la ambivalencia de esa práctica pertenecen a un mismo dispositivo. Y ese dispositivo bien podría ser la literatura misma, la literatura como régimen histórico de identificación del arte de escribir, como nodo específico entre un régimen de significación de las palabras y un régimen de visibilidad de las cosas.

La novedad histórica que significa el término "literatura" reside, así, no en un lenguaje particular, sino en una nueva manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas. Eso es lo que estaba en juego en la crítica de los campeones de las belles-lettres clásicas contra Flaubert, pero también contra todos los artesanos de esa nueva práctica del arte de escribir llamada "literatura". Esos innovadores habían perdido, decían ellos, el sentido de la acción y de la significación humanas. Con eso querían decir que habían perdido el sentido de una cierta especie de acción y de una cierta manera de ligar acción y significación. Para comprender qué era ese sentido perdido hay que recordar el viejo principio aristotélico que sostenía el orden representativo clásico. La poesía, según Aristóteles, no se define por un uso específico del lenguaje. Se define por la ficción. Y la ficción es la imitación de hombres que actúan. Tal principio aparentemente simple definía de hecho una cierta política del poema. En efecto, oponía la racionalidad causal de las acciones a la cualidad empírica de la vida. La superioridad del poema que encadena acciones por sobre la historia que cuenta la sucesión de hechos era homóloga a la superioridad de los hombres que participan del mundo de la acción por sobre aquellos que están confinados al mundo de la vida, o sea de la pura reproducción de la existencia. Conforme esta jerarquía, la ficción se dividía en géneros. Había géneros nobles, dedicados a retratar acciones y personajes elevados, y géneros bajos, dedicados a las historias de la gente baja. La jerarquía de los géneros sometía asimismo el estilo a un principio de conveniencia: los reyes tenían que hablar como reyes y la gente común como gente común. Este conjunto de normas definía mucho más que una coerción

académica: enlazaba la racionalidad de la ficción poética a una cierta forma de inteligibilidad de las acciones humanas, a un cierto tipo de adecuación entre maneras de ser, maneras de hacer y maneras de hablar.

La "petrificación" del lenguaje, la pérdida del sentido de la acción y de la significación humana, era el desmantelamiento de esa jerarquía poética de acuerdo con un orden del mundo. El aspecto más visible de dicho desmantelamiento era la supresión de toda jerarquía entre temas y personajes, de todo principio de adecuación entre un estilo y un tema o un personaje. El principio de esa revolución, formulado al alba del siglo XIX en el prefacio de las Baladas líricas de Wordsworth y Coleridge, es llevado por Flaubert a su consecuencia más extrema. No hay temas bellos ni temas vulgares. Lo cual no quiere decir sencillamente, como en Wordsworth, que las emociones de los simples son tan susceptibles de poesía como las de las "grandes almas". Más radicalmente, eso quiere decir que no hay tema en absoluto, que la combinación de acciones y la expresión de pensamientos y sentimientos, que son el corazón de la composición poética, son en sí mismas indiferentes. Lo que crea la textura de la obra es el estilo, que es "una manera absoluta de ver las cosas". Los críticos de la época de Sartre han querido identificar esa "absolutización del estilo" con un estetismo aristocrático. Pero los contemporáneos de Flaubert no se engañaban con ese "absoluto": no quería decir elevación sublime, sino disolución de todo orden. La condición absoluta del estilo era en principio la ruina de todas las jerarquías que habían gobernado la invención de los temas, la composición de las acciones y la conveniencia de las expresiones. En las declaraciones mismas del art pour l'art, era preciso leer la fórmula de un igualitarismo radical. Esa fórmula no invertía solamente las reglas de las artes poéticas, sino todo un orden del mundo, todo un sistema de relaciones entre maneras de ser, maneras de hacer y maneras de decir. La absolutización del estilo era la fórmula literaria del principio democrático de igualdad. Armonizaba con la destrucción de la vieja superioridad de la acción por sobre la vida, con la promoción social y política de los seres ordinarios, de los seres dedicados a la repetición y a la reproducción de la vida al desnudo.

Queda por saber cómo se entiende esta "promoción" democrática de

las vidas ordinarias en correlación con la "indiferencia" de la escritura. Los críticos de Flaubert se hicieron al respecto de una doctrina. La democracia, para ellos, se componía de dos cosas: un sistema de gobierno, en el que veían una utopía autodestructiva; y también una "influencia social", una manera de ser de la sociedad caracterizada por la nivelación de las condiciones y las maneras de ser y de sentir. Si la democracia política estaba condenada a morir por su utopía, este otro proceso social no podía verse contrariado –como mucho, contenido y dirigido por las almas bien nacidas–, y no podía sino dejar una marca en los escritos. Es además por qué esos críticos no tardaban en corregir a Flaubert, mostrando, como lo hiciera Voltaire con Corneille, qué temas tendría que haber elegido y cómo debería haberlos tratado. Ellos, al contrario, les explicaban a sus lectores por qué Flaubert estaba condenado a elegir tales temas y a tratarlos de cierta forma. Protestaban en nombre de los valores perdidos, pero su protesta se enunciaba en el marco del nuevo paradigma que hacía de la literatura una "expresión de la sociedad", la acción de fuerzas impersonales que escapan a la voluntad de los autores. Mas acaso su fatalismo de hombres bien nacidos respecto del "torrente democrático" les ocultaba la dialéctica más compleja que implicaba esa idea de la literatura como expresión de la sociedad. La referencia global a un estado de sociedad oculta, en efecto, la tensión que une y a la vez enfrenta el principio democrático y el ejercicio de un nuevo régimen de expresión.

Pues la democracia no determina por sí sola algún régimen de expresión en particular. Más bien rompe toda lógica determinada de la relación entre la expresión y su contenido. El principio de la democracia no es la nivelación –real o presunta– de las condiciones sociales. No es una condición social, sino una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser. Es en este sentido que se puede enfrentar la "democracia literaria" al orden representativo clásico. Este último ligaba a la superioridad de la acción por sobre la vida una cierta idea de palabra. Eso es lo que sintetizaba Voltaire cuando evocaba con nostalgia el público de Corneille. El dramaturgo, explicaba, escribe para un público formado por príncipes, generales, magistrados y predicadores. Escribe, en suma, para un público de

hombres que actúan a través de la palabra. En el régimen representativo, efectivamente, escribir es ante todo hablar. Y hablar era el acto del orador que persuade a una asamblea, del general que arenga sus tropas, o del predicador que edifica las almas. El poder de hacer del arte con las palabras estaba ligado al poder de una jerarquía de la palabra, de una relación reglada de discurso entre los actos de palabra y las audiencias definidas sobre las que dichos actos habían de producir efectos de movilización de ideas, de emociones, y de energías. Voltaire ya lamentaba la desaparición de ese orden. El auditorio de sus tragedias no era más el de Corneille. No era más un auditorio de magistrados, de príncipes o de predicadores: era sólo "una cierta cantidad de jóvenes muchachos y muchachas".[4] Lo que es tanto como decir que no importa quién: nadie en particular, ninguna instancia social garantiza la potencia del discurso.

Tal era más aún el público que leía las novelas de Balzac o de Flaubert. La literatura es ese nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector. Ahí es cuando las frases de esos novelistas pueden compararse a piedras mudas. Eran mudas en el sentido en que Platón había opuesto las "pinturas mudas" de la escritura a la palabra viva depositada por el maestro como una semilla destinada a crecer en el alma del discípulo. La literatura es el reino de la escritura, de la palabra que circula por fuera de toda determinada relación de discurso. Esa palabra muda, decía Platón, rodará a diestra y siniestra sin que se sepa a quién le conviene hablar y a quién no le conviene. Lo mismo vale para esa literatura que no se dirige a alguna audiencia específica, compartiendo una misma posición en el orden social y sacando de ese ethos reglas de interpretación y modos de sensibilidad ordenados. Como la letra errante denunciada por el filósofo, ésta circula sin destinatario específico, sin un maestro que la acompañe, bajo la forma de esos fascículos impresos que andan por todos lados, en esos gabinetes de lectura con escaparates a la intemperie, y ofrecen sus situaciones, personajes y expresiones a entera disposición de quienquiera tomarlos. Para eso basta con saber leer lo impreso, una capacidad que hasta los ministros de las monarquías censuradoras consideran necesario expandir entre el pueblo. En eso consiste la democracia de la escritura: su mutismo charlatán revoca la distinción entre los

hombres de la palabra en acto y los hombres de voz dolida y ruidosa, entre los que actúan y los que no hacen más que vivir. La democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común. No se trata de una influencia social irresistible, sino de un nuevo reparto de lo sensible, de una relación nueva entre el acto de la palabra, el mundo que éste configura y las capacidades de aquellos que pueblan ese mundo.

La era estructuralista ha querido fundar la literatura sobre una propiedad específica, un uso propio de la escritura al que denominó "literariedad". Pero la escritura es muy otra cosa que un lenguaje llevado a la pureza de su materialidad significante. La escritura significa lo inverso de todo lo propio del lenguaje: significa el dominio de la impropiedad. Así, si se quiere denominar "literariedad" al estatuto del lenguaje que hace posible a la literatura, hay que entenderlo de modo opuesto a la mirada estructuralista. La literariedad que ha hecho posible a la literatura como nueva forma del arte de la palabra no es una propiedad específica del lenguaje literario. Al contrario, es la democracia radical de la letra, de la que todos pueden servirse. La igualdad de temas y de formas de expresión que define esa novedad literaria está ligada a la capacidad de apropiación de un lector cualquiera. La literariedad democrática es la condición de la especificidad literaria. Pero dicha condición al mismo tiempo amenaza con arruinarla, puesto que implica la ausencia de toda frontera entre el lenguaje del arte y el de la vida cualquiera. Para responder a esa amenaza de desaparición inherente al nuevo poder de la literatura, la política de la literatura ha debido desdoblarse. Se ha esforzado por romper esa solidaridad, por disociar la escritura literaria de la literariedad que es su condición. No es por casualidad que la literatura absolutizada tan a menudo ha puesto en escena las desgracias de aquel o de aquella que ha leído demasiados libros, que ha procurado en demasía transformar las palabras y las historias de los libros en la materia de su propia vida: Véronique Graslin, Ruy Blas, Emma Bovary, Bouvard y Pécuchet, Jude el oscuro, y tantas otras figuras de esa literariedad que a la vez sostiene y destruye a la condición literaria absoluta. Pero el asunto

no puede regularse sólo por la moral de la fábula, mostrando las desgracias que les esperan a quienes han jugado con la disponibilidad de las palabras. Lo que la literatura les opone a las usurpaciones de la literariedad democrática es otra fuerza de significación y de acción del lenguaje, otra relación de las palabras con las cosas que designan y con los temas que transportan. Es, en suma, otro sensorium, otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación. Ahora bien, otra comunidad de sentido y de lo sensible, otra relación de las palabras con los seres, es también otro mundo común y otro pueblo.

Lo que la literatura opone al privilegio de la palabra viva, que en el orden representativo correspondía al privilegio de la acción por sobre la vida, es una escritura concebida como máquina que hace hablar a la vida, una escritura a la vez más muda y más parlante que la palabra democrática: una palabra escrita sobre el cuerpo de las cosas, sustraída al apetito de los hijos e hijas de los plebeyos; pero también una palabra que nadie profiere, que no responde a alguna voluntad de significar y que expresa la verdad de las cosas así como los fósiles o las estrías de las piedras cargan su historia por escrito. He ahí el segundo sentido de la "petrificación" literaria. Las frases de Balzac y de Flaubert quizás eran piedras mudas. Pero quienes dictaban ese juicio ya sabían que, en la era de la arqueología, de la paleontología y de la filología, las piedras también hablan. No tienen voz como los príncipes, los generales o los oradores, pero hablan mejor. Sobre su cuerpo portan el testimonio de su historia. Y ese testimonio es más fiable que todo discurso enunciado por labios humanos. Es la verdad de las cosas por oposición a la charlatanería y la mentira de los oradores.

El universo representativo clásico vinculaba el significado a la voluntad de significar. Hacía de ello básicamente una relación de discurso, el nexo de una voluntad que actúa y otra voluntad sobre la cual la primera quiere actuar. Es el poder de la palabra en acto, que los oradores revolucionarios le habrían sustraído al orden jerárquico de la retórica clásica, inventando una continuidad entre la elocuencia de las repúblicas antiguas y la de la nueva Revolución. La literatura pone en obra otro régimen de significación. El significado ya no es un nexo entre una voluntad y otra: es un nexo entre un signo y otro, un nexo inscripto en las cosas mudas y en el

cuerpo mismo del lenguaje. La literatura es el despliegue y el desciframiento de esos signos que están escritos incluso en las cosas. El escritor es el arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común. Tal es el principio que pone en obra la novela llamada 'realista'. Pues el principio de esta forma por la cual la literatura impone su nuevo poder no es, como se dice normalmente, el de reproducir los hechos en su realidad. Es el de desplegar un nuevo régimen de adecuación entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, el de hacer aparecer el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización o de una sociedad.

Al comienzo de La piel de zapa, Balzac pasea a su héroe, Rafael, por un depósito de antigüedades. En dicho depósito, los objetos de todas las épocas y de todas las civilizaciones se entremezclan, pero también los objetos de arte, de religión, o de lujo, y aquellos de la vida ordinaria: cocodrilos, simios o boas embalsamados parecen sonreír ante los vitrales de iglesia o querer morder los bustos. Una vasija de Sèvres flanquea una esfinge egipcia, Madame du Barry mira una pipa india, y una máquina neumática deja tuerto al emperador Augusto. Ese almacén donde todo se mezcla, dice Balzac, compone un poema sin fin. Un poema que es doble: es el poema de la gran igualdad de las cosas nobles o vulgares, antiguas o modernas, decorativas o utilitarias, pero es también, a la inversa, el despliegue de objetos que son todos a la vez los fósiles de una era, los jeroglíficos de una civilización. Lo mismo vale para las cloacas de París descriptas por Hugo en Los miserables. La cloaca, dice Hugo, es la "fosa de la verdad", donde las máscaras se caen y donde los signos de la grandeza social se equiparan a los desechos de la vida ordinaria. Por un lado, todo cae en la indiferencia igualitaria, pero simultáneamente toda una sociedad puede leerse en su verdad gracias a los fósiles que descarta sin cesar en los bajos fondos.

De esa verdad de la vida que la literatura de la era romántica opone a las apariencias de la retórica y de la poética clásica, Balzac señala la genealogía cuando interpola en la descripción del depósito fabuloso un paralelo entre dos poesías: la artificial, la del poeta de las palabras –Byron, dado el caso–, que expresa en verso sus

tormentos íntimos y las inquietudes del tiempo, y la verdadera poesía nueva, la del geólogo, Cuvier, que reconstruye ciudades a partir de unos dientes, vuelve a poblar los bosques a partir de unos helechos impresos en la piedra fósil, o reconstituye razas de animales gigantes a partir de un hueso de mamut. La verdad de la literatura se inscribe en la vía abierta por esas ciencias que hacen hablar a los vestigios sin vida: fósiles de paleontólogo, piedras o pliegues tectónicos del geólogo, ruinas del arqueólogo, medallas e inscripciones del "anticuario", fragmentos del filólogo. Hace que la nueva sociedad confiese su verdad tal como todos esos estudiosos han tratado de restaurar la verdad de la vida de los pueblos antiguos o arrancarle a la naturaleza muda el secreto de los primeros tiempos de su historia. Ése es el modelo de verdad que la literatura naciente opone a la vez a los principios jerárquicos de la tradición representativa y a la democracia sin ley de la letra errante.

Lo que también equivale a decir que opone otro pueblo a los príncipes de ayer y al pueblo de la democracia: el pueblo que los filólogos, los anticuarios y los arqueólogos han reinventado en contra de la poética de Aristóteles y la Grecia domesticada del siglo de Luis XIV. Su inversión de la racionalidad representativa se inscribe con toda naturalidad en la prolongación de la revolución que había producido Vico al desligar la figura del "verdadero" Homero: un Homero que era poeta al revés de toda la lógica representativa porque no era un inventor de historias, de personajes y de expresiones, sino la voz de un pueblo aún en su infancia, incapaz de distinguir la ficción de la historia, o la expresión prosaica del tropo poético. Lo que sirve de modelo a la literatura, más allá de las similitudes y las conveniencias rechazadas, es esta inmediata identidad de lo poético y lo prosaico.

El traslado, empero, no se da por sí solo. Pues todos aquellos que en la era romántica han soñado con esa identidad del arte y la vida prosaica, lo han hecho al modo de la nostalgia por un paraíso perdido. Esa poesía "ingenua" era la expresión de un mundo donde la poesía no existía como actividad separada, donde la lógica misma de las esferas de actividad separadas no existía. Era la emanación de una civilización donde la vida privada no se oponía a la vida pública, donde el culto religioso era idéntico a la celebración de la

colectividad ciudadana y la historia de los ancestros era inseparable de la de las divinidades mitológicas, donde la escultura y la música, el teatro y la danza eran funciones de la vida colectiva, y donde la participación en la vida pública se preparaba con ejercicios en el gimnasio y con el aprendizaje de la cítara. Ahora bien, esas condiciones de la poesía como expresión de un pueblo habían desaparecido por completo de la civilización moderna. Ésta se definía, incluso, por las propiedades exactamente opuestas. El espíritu de análisis que separaba la razón del mito y la historia de la ficción era la expresión de un mundo en el que las funciones se separan, en el que el Estado no se funda sobre la filiación divina sino sobre las necesidades racionales de la administración de las poblaciones, en el que las fuerzas de la industria le han arrebatado las ninfas y los faunos a la naturaleza y en el que las leyes del valor de mercado han relegado los otros valores a la esfera del comportamiento individual, en el que el arte trabaja para el placer de los aficionados y no para la celebración de la vida colectiva, y en el que la religión tiende a enclaustrarse en la interioridad del corazón. Este mundo tiene su centro de gravedad más al norte, allí donde las condiciones climáticas favorecen el encierro en el hogar y la constitución de una vida privada que halla en sí misma la satisfacción suficiente como para renunciar a la vida pública.

Los espíritus lúcidos de la era romántica concluyen que la bella poesía antigua, la poesía “ingenua” fundada sobre la poeticidad misma de la vida, ya no es posible, pues la prosa de los intereses materiales, de la administración y del pensamiento científico definitivamente ha dispersado las viejas nupcias entre la poesía, la mitología y la vida colectiva. Con Hegel, afirman que el arte y la poesía, en tanto formas de expresión de esa vida colectiva, son cosas del pasado. Con Schiller y Madame de Staël, declaran que la poesía por venir o la nueva literatura debe ir en sentido opuesto al soñado retorno a una materialidad perdida, que dicha literatura debe estar a la vanguardia del movimiento que disuelve las sustancialidades poéticas antiguas en la corriente del pensamiento que ingresa en ella misma, explora su dominio propio y sobre esa base participa en la batalla de ideas. Es así que Madame de Staël comprende, en lo que a ella respecta, la nueva democracia literaria: la literatura encontrará su ámbito predilecto en la observación de una vida interior desde ahora más amplia y honda puesto que ya no

está limitada al componente masculino y noble de la humanidad. Y lo encontrará también en el dominio de las ideas abstractas, donde sus contemporáneos saben que el progreso interesa al porvenir de todos.

Tal es el diagnóstico que lleva la obra que entroniza en el año 1800 la palabra de la literatura. Claro que el porvenir literario no ha confirmado dicho diagnóstico. Sin duda, los sueños de una nueva Grecia, donde las antigüedades y las mitologías de sustitución exigidas al Romancero, al Cuerno maravilloso del muchacho, a las leyendas populares, a los druidas, a los mártires cristianos y a la Edad Media, han errado el tiro. He ahí precisamente el punto interesante: la respuesta al diagnóstico de ruptura entre la prosa del mundo moderno y la vieja poesía idéntica al tejido de la vida colectiva no vino del lado de las antigüedades, mitologías y literaturas populares de sustitución. Vino del corazón mismo de lo que parecía refutar a la vieja poesía: la prosa de la ciudad moderna, de las fachadas cerradas y de las vidas encerradas, y también de los nuevos templos del oro y de la mercancía, como de sus subterráneos oscuros y sus sórdidas cloacas.

Es la lección que Balzac, en Las ilusiones perdidas, imparte al lector y simultáneamente al poeta de provincia, Lucien de Rubempré. Al llegar a la capital del gusto, él aprende que ésa es la capital del comercio y que la poesía está sometida a las leyes de la industria literaria y a los caprichos de un periodismo comprado. Por lo tanto, deberá tratar de vender sus Margaritas –el fruto de su aspiración poética ideal– a los libreros de las galerías del Palais Royal, una especie de campamento sórdido situado junto a la Bolsa y en una zona de prostitución. Pero este descenso del poeta a los infiernos donde se venden las ideas y los cuerpos es, para el lector, la ocasión para descubrir una poesía de un vigor bien distinto al de los sonetos de Lucien. Ese “palacio fantasioso” con sus revestimientos lavados, sus molduras reconstruidas, sus viejas pinturas y sus letreros fantásticos; sus enrejados, donde vegetan “los productos más bizarros de una botánica desconocida para la ciencia”, donde las flores de la retórica se mezclan con las flores de un rosal, donde los volantes impresos florecen entre el follaje y donde los desechos de la moda asfixian a la vegetación; esas tiendas de sombrereros “llenas de sombreros inconcebibles”, esos “valles de barro

endurecido", esos "ventanales sucios de lluvia y de polvo", esa "república de tablas disecadas por el sol y ya como en llamas por la prostitución", donde bailotean agentes de Bolsa y políticos, periodistas y prostitutas, todo eso compone ya una "infame poesía".[5] Pero esa infame poesía de la mezcla de géneros, actividades y épocas es justamente la forma moderna de esa poesía inmanente en un mundo de vida cuyo secreto, se decía, estaba perdido. No es cierto que el mundo moderno sea el universo de la racionalidad gris de los estudiosos, de los administradores y de los mercaderes. Es el mundo donde todo se mezcla, donde el decorado de la mercancía se equipara a una gruta fantástica, donde toda enseña deviene un poema y la cifra de un mundo de vida, todo volante es una vegetación desconocida, todo desecho es el fósil de un cierto momento de la civilización, toda ruina es el monumento de una sociedad. El mundo moderno es un gigantesco amontonamiento de ruinas y de poblaciones fósiles renovadas sin cesar, un vasto tejido de jeroglíficos que se pueden leer sobre las paredes. La ciudad antigua ideal, donde la vida a pleno día, las actitudes de los cuerpos en las palestras y los paños de las prendas se ofrecían por anticipado al cincel del escultor y a la pompa de las fiestas, halla su equivalente invertido en este universo donde el adentro y el afuera se mezclan, así como lo nuevo y lo viejo, los signos de la vida prosaica y los de la poesía. El caos de la vida esconde un poder del lenguaje y una racionalidad que supera por mucho a la vieja lógica de las acciones. ¿Qué cálculo de los episodios de un drama, qué desgarramiento íntimo de un héroe de tragedia igualará alguna vez el poder del lenguaje presente en la Cafernaum de las galerías, pero también en el sombrero y el frac del primo Pons?

Así que hay que cuestionar enfáticamente la muy simple idea de la literatura como expresión de la sociedad "democrática". Las profusiones descriptivas de la novela expresan algo bien distinto a la presunta fiebre democrática de consumo. En los almacenes de Balzac no se consume: se leen síntomas de los nuevos tiempos, se reconocen los restos de mundos colapsados, se reencuentra el equivalente de las difuntas divinidades mitológicas. El mundo moderno que estos emblematizan es un vasto tejido de signos, de ruinas y de fósiles que asimilan la nueva poesía, la poesía de la prosa del mundo, en el trabajo de los filólogos, los arqueólogos o los

geólogos. Pero además es un mundo repoblado por criaturas fantásticas, acampadas atrás de todas las fachadas o agazapadas atrás de todas las puertas cocheras, por nuevas deidades de la tierra y del infierno. La literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva. A partir de eso se define la identidad de una poética y de una política. El nuevo régimen de significación que destituye de sus privilegios a la voluntad de significar y la palabra en acto define también una distancia por relación a la escena política democrática. Ésta se constituye prestamente, en efecto, desviando las palabras, las frases y las figuras de los textos fundadores y de la retórica dominante. A esta puesta en escena democrática, la literatura le opone otra política, cuyo principio es el de devolver a su vanidad el clamor de los oradores del pueblo nutrido de la antigua retórica, abandonar la escena de la palabra enunciada por las voces sonoras para poder descifrar los testimonios que la sociedad misma da a leer, para exhumar aquellos que ésta descarta sin quererlo ni saberlo en los oscuros bajos fondos. Al ruidoso escenario de los oradores se le opone el viaje por los mundos subterráneos, que conservan la verdad oculta.

Esta política de la literatura, alternativa respecto a aquella de los combatientes de la República, está retratada exactamente en Los miserables cuando Jean Valjean deja la barricada donde yacen muertos Enjolras y sus amigos para adentrarse, con el cuerpo herido de Marius, en las profundidades del albañal, donde los despojos mezclados de la grandeza y de la miseria, de la pompa social y del artificio teatral, dan testimonio de otra igualdad, con otro lenguaje. El novelista ciertamente siente simpatía por los republicanos que han muerto por su ideal. Pero la lógica misma de la novela les opone otro pueblo, otro régimen de la palabra, otra comunidad de vivos y muertos. Y es de esta misma forma que Michelet escribe su Historia de la Revolución Francesa. Cuando describe la fiesta de la federación en las ciudades y aldeas de Francia, evoca con entusiasmo los testimonios escritos por los oradores del lugar. Pero no cita ninguno de esos testimonios. La razón es clara: la retórica de una aldea republicana está hecha con palabras y con imágenes tomadas en préstamo de la retórica de los oradores de la capital, que a su vez toma prestado de la retórica antigua, aprendida en los colegios de la monarquía. A esa voz prestada que es la voz de los

militantes de la República, la sustituye con otra voz, la voz de la República en persona, como adecuación de cuerpo y de significados. Así nos dice lo que habla a través de los escritos de los oradores de aldea: la voz de la tierra y de las mieses, o el combate de las generaciones. Michelet es un fervoroso republicano. Pero es un republicano de la era de la literatura, y en esa era, las cosas mudas hablan sobre la República mejor que los oradores republicanos.

Por ende, no hay una política de la literatura. Esta política es por lo menos doble. La "petrificación" que los críticos reaccionarios del siglo XIX y los críticos progresistas del siglo XX le reprochan en conjunto a la nueva literatura es en realidad el entrelazamiento de dos lógicas. Por un lado, marca el colapso del sistema de diferencias que armonizaba la representación con las jerarquías sociales. Consuma la lógica democrática de la escritura sin amo ni destino, la gran ley de la igualdad de todos los temas y de la disponibilidad de todas las expresiones, que indica la complicidad del estilo absolutizado con la capacidad que no importa quién tiene de apropiarse de no importa qué palabras, frases o historias. Pero por otro lado, a la democracia de la escritura le opone una nueva poética, que inventa otras reglas de adecuación entre el significado de las palabras y la visibilidad de las cosas. Identifica esa poética con una política, o mejor dicho, con una metapolítica, si cabe llamar "metapolítica" a la tentativa de sustituir las escenas y los enunciados de la política por las leyes de una "escena verdadera" que les serviría de fundamento. Es lo que hace la literatura al dejar el estrépito de la escena democrática en manos de los oradores y viajar hacia las profundidades de la sociedad, al inventar esa hermenéutica del cuerpo social, esa lectura de las leyes de un mundo sobre el cuerpo de las cosas banales y las palabras sin importancia, de las que la historia y la sociología, la ciencia marxista y la ciencia freudiana se repartirían el legado. Cuando Marx invita al lector a adentrarse con él en los infiernos de la producción capitalista tal como la ciencia los descubre ocultos bajo la banalidad del intercambio mercantil, su referencia textual está tomada de la Divina comedia del Dante. Pero el gesto hermenéutico que lleva a cabo está tomado de la poética de la Comedia humana de Balzac. La mercancía es una fantasmagoría, una cosa de apariencia muy simple pero que en realidad se revela como un nudo de sutilezas teológicas: ese principio de la ciencia marxista se

desprende en línea directa de la revolución literaria que se ha desviado de la lógica de las acciones pretendidamente gobernadas por sus fines racionales hacia el mundo de los significados ocultos en la aparente banalidad. Incluso toma prestado de allí su principio más paradójico: para comprender la ley de un mundo, no sólo hay que buscar en las cosas banales, sino que hay que conferirles a esas cosas banales su aspecto suprasensible, fantasmagórico, para ver aparecer la escritura cifrada del funcionamiento social. Por eso es que Benjamin, más tarde, podrá recurrir a la teoría marxista del fetichismo para explicar la estructura de la imaginería baudelaireana mediante la fantasmagoría mercantil y la topografía de los pasajes parisinos. Y es que la flânerie baudelaireana tiene lugar menos en los pasajes de los grandes boulevards de París que en el almacén-gruta de Balzac, el que conceptualiza la teoría del fetichismo y que hechizará los ensueños surrealistas del inspirador inmediato de Benjamin, Aragon, cuyo paseo encantado por el pasaje de la Ópera y por delante de la anticuada tienda del vendedor de bastones prolonga la descripción fantástica de las Galerías de Palais Royal y de sus sombrereros de sombreros inconcebibles. No se trata de la influencia de un cierto autor sobre otro. Se trata del modelo poético y metapolítico instalado por la literatura en cuanto tal, al que nuestras ciencias humanas y sociales deben en gran medida sus modos de interpretación.

La antes mencionada complicidad entre las críticas de tendencia marxista del siglo XIX y las críticas reaccionarias del siglo XX debe reubicarse, así pues, en un marco más amplio. La posibilidad de que haya dos diagnósticos opuestos sobre la “política” de la literatura se inscribe en los marcos interpretativos forjados por esa literatura que se quiso una “historia de las costumbres” con Hugo, o una “arqueología del mobiliario social” con Balzac. En nombre de la ciencia marxista o freudiana, de la sociología o de la historia, los críticos del siglo XX han creído desmitificar la ingenuidad literaria y enunciar su discurso inconsciente, mostrando cómo sus ficciones cifraban –sin saberlo– las leyes de la estructura social, el estado de la lucha de clases, el mercado de bienes simbólicos o la estructura del campo literario. Pero los modelos explicativos que han utilizado para decir lo verdadero sobre el texto literario son modelos plasmados por la literatura misma. Analizar las realidades prosaicas como fantasmagorías que dan testimonio de la verdad oculta de una

sociedad, decir la verdad de la superficie viajando a las profundidades y enunciando el texto social inconsciente que así se descifra, ese modelo de la lectura sintomática es una invención propia de la literatura. Es el modo mismo de inteligibilidad en el que su novedad se afirma y que ella transmite a esas ciencias de la interpretación que han creído, al aplicárselos a ella, obligarla a confesar su verdad escondida.

Estos envíos devueltos al remitente resultan tan fáciles y fútiles no sólo porque la literatura ha provisto los esquemas de pensamiento con los cuales se la pretende desmitificar, sino también porque ella no esperó esas críticas para problematizar su propia ciencia, para hacer de sí misma el objeto de un diagnóstico y de una revisión. El caos del depósito de antigüedades o de la casa de juego, de las Galerías o del periódico, sin duda se deja tratar en Balzac como un poema hermenéutico. Pero dicho poema, a la inversa, se lee como un síntoma del estado del cuerpo social. Por doquier hay lenguaje inscripto sobre las cosas, pensamiento que elabora su inercia misma. Ese exceso de palabra y de pensamiento, sin embargo, a su vez se deja interpretar como el signo de la enfermedad de una era y de una sociedad. La profusión hermenéutica que aparecía al principio como un antídoto contra la apropiación democrática salvaje de las palabras, de las frases y de las historias, enseguida se halla asimilada al mismo exceso de las palabras. Y la literatura pone a su ciencia sintomática en contra de la profusión de signos y desciframientos que ella misma había orquestado. Tal es el principio de ese contramovimiento que Sartre observa en los contemporáneos de Flaubert y que asimila al deseo aristocrático de constituir un santuario de palabras reservado a los letrados. Más bien hay que ver en ello el proceso por el cual la hermenéutica literaria se vuelve contra sí misma, revierte la ebriedad de sus desciframientos a cuenta del exceso democrático de las palabras y las ideas, y en ese “lenguaje de la vida” que había opuesto a la racionalidad representativa de las acciones y del querer decir percibe un peligro para esa vida misma. Nadie ha resumido mejor esa inversión que Taine en sus descripciones de una ciudad que se asfixia bajo el peso de las palabras y las ideas comprimidas:

En un banco del Parque de Luxemburgo, se oye una discusión sobre medicina; en la esquina de la vereda, un geólogo cuenta los descubrimientos de las últimas excavaciones. Ese largo museo hace atravesar en media hora toda la historia. Esa ópera que recomienza lo arroja a uno a un ámbito de ideas extintas hace medio siglo. Durante dos horas en un salón, se pasa revista a todas las opiniones humanas [...]. De todos esos cerebros que humean, el pensamiento sale como vapor; sin querer, se lo aspira; burbujea en todos esos ojos inquietos o fijos, sobre esos rostros pálidos y plegados, en esos grandes gestos precipitados y precisos; los que llegan por primera vez sienten vértigo; esas calles hablan demasiado, esa multitud apresurada siempre corre; hay tantas ideas colgadas de las ventanas, amontonadas en los escaparates, impresas en los monumentos, adheridas a los afiches, deslizándose sobre las fisonomías, que se han saturado y se aplastan.[6]

La simetría inversa entre las condiciones de la poesía antigua y las de la nueva literatura cobra entonces una figura inquietante, que puede resumirse así: lo que hace a la salud individual y colectiva de los espíritus y los cuerpos, celebrado desde Winckelmann como la sustancia del arte griego, es el caos de la ciudad moderna, es esa multiplicidad de palabras y de ideas inscriptas en las cosas, que deforma los cuerpos y tiene a los espíritus en una fiebre perpetua. La relación de la literatura con la política se complica un poco más, entonces. La diferencia literaria se desplaza, en efecto, del desciframiento de los signos a la captura de intensidades. Como esas intensidades son las de la fiebre que ve devorar al cuerpo social, a la literatura se le abren dos caminos. Uno es el de devenir una especie de medicina perversa, haciendo un arte de su forma de modular el impulso de la fiebre, de hacer arder sus ataques y hacer resonar su música. Es esa medicina perversa, que goza y hace gozar la enfermedad que exhibe, la que Zola define al criticar la Germinie Lacerteux de los Goncourt, la historia de esa ménade plebeya que se esconde en la sirvienta de buen corazón.[7] Es la que pone en obra la poesía de los almacenes y escaparates del Vientre de París o de El paraíso de las damas de Zola, que ya no son el caos de la mezcla a dilucidar mediante la lectura de signos, sino el torrente de la consumación donde los burgueses de París devienen bacantes que

pugnan por desgarrar el cuerpo de la mercancía divinizada, mientras que el escritor médico se asimila al artista que dispone los escaparates, adornando sus composiciones con paños brillosos o con embutidos color de fuego la catedral donde destella la mercancía, y donde el pueblo ahora tiene su templo, junto a la iglesia gótica desierta. Le resulta admisible pensarse positivamente como el poeta de una "democracia" asimilada a la gran fiebre consumidora o a la sabiduría inconsciente del caos que impulsa al cuerpo social hacia un porvenir desconocido.

Así se propone una identificación entre el ritmo de la escritura y el de una enfermedad social, acaso llamada a descubrirse como una salud desmesurada. A eso se opone otra medicina, ansiosa por diferenciar los regímenes de intensidad. Se trata de definir una salud diferente para la escritura y de construir un propio plan de igualdad, uno de individualidades nuevas, elaboradas por la destrucción misma de la máquina individual o colectiva de significar y de enardecer. Puede que sea eso lo que en Madame Bovary emblematiza el célebre episodio de los comicios agrícolas, donde dos discursos de seducción –el del consejero de prefectura y el de Rodolfo– sólo logran su cometido perdiéndose en su contrario, el murmullo indiferente de la vida a-significante: la apatía de la tarde estival y los rugidos de los animales para uno; un perfume de vainilla y el torbellino de polvo que levantan las ruedas de una diligencia para el otro. Tanto a la mudez charlatana de la letra como a la palabra escrita sobre las cosas y los cuerpos se opone una tercera suerte de equivalencia de la palabra y la mudez: la respiración de las cosas rescatadas del imperio de los significados. La palabra muda se vuelve la pura intensidad de las cosas sin razón, que a la vez se opone a la dispersión democrática de la letra errante y a la charla hermenéutica del desciframiento universal de signos. Esta tercera forma de la palabra muda define por sí sola una tercera forma de democracia. Puede resumirse en una ocurrencia de Flaubert, cuando éste declara interesarse menos por un pobre pelagatos que por los piojos que se lo comen. Podríamos traducirlo con términos filosóficos tomados de Deleuze: la igualdad novelesca no es la igualdad molar de los temas democráticos, sino la igualdad molecular de los microsucesos, de las individualidades que no son individuos sino diferencias de intensidad, cuyo ritmo puro cura de toda fiebre a la sociedad.

La “petrificación” literaria, así, no se deja reconducir a algún esquema simple de adecuación entre una forma de escritura y un contenido político. Está hecha de la tensión entre tres regímenes de expresión que definen tres formas de igualdad. Primero está la igualdad de los temas y la disponibilidad de toda palabra o de toda frase para construir el tejido de cualquier vida. Dicha disponibilidad sella la solidaridad entre los novelistas de la comedia humana o de las “costumbres de provincia” y sus personajes; define la capacidad para cualesquiera de sus lectores o lectoras de recuperar el bien que han hurtado a sus semejantes. Luego está la democracia de las cosas mudas que hablan mejor que los príncipes de las tragedias, y también mejor que cualquier orador del pueblo. Y por último está la democracia molecular de los estados de cosas sin razón, que simultáneamente refuta el ruido de los oradores de club y la gran charlatanería hermenéutica del desciframiento de signos escritos sobre las cosas. Son tres “democracias”, y si se quiere, tres maneras por las que la literatura asimila su régimen de expresión a un modo de configuración de un sentido en común; tres formas con las que trabaja para elaborar el paisaje de lo visible, modos de descifrar ese paisaje y de diagnosticar sobre lo que los individuos y las colectividades han hecho y pueden hacer. Pero también tres políticas en tensión entre ellas, y en tensión con las lógicas según las cuales los colectivos políticos construyen los objetos de su manifestación y las formas de su enunciación subjetiva.

La política de la literatura es la colisión de esas políticas. Lo que viene a decir que su crítica se hace ante todo mediante el juego de esas tensiones y la experiencia que ella misma hace de los límites de los poderes del juego. La literatura prueba esos límites, ya sea porque quiere radicalizar el mutismo que la separa de la charlatanería democrática, ya porque quiere exceder a la democracia de la letra haciéndose la nueva lengua del cuerpo colectivo. Flaubert ilustra bien el primer caso, en el que la obra literaria quiere reconducir a la insignificancia el ámbito charlatán de la interpretación. Quiere opone una estupidez a la otra, oponer la libre respiración de los fenómenos sin razón a los estereotipos de la interpretación. Pero la partida se juega de a tres: para anular la estupidez del ámbito de las interpretaciones (la prosa de los periódicos, la de Homais o la de los manuales que leen Bouvard y Pécuchet) en la estupidez superior del estilo absoluto, el escritor

también debe anular la brecha que sus personajes procuran ahondar en la prosa del mundo para tejerles una vida con la ayuda de palabras hurtadas al azar de sus lecturas. Pero ese esfuerzo ya tiende hacia un límite que es la supresión de la brecha literaria misma. Al final de Bouvard y Pécuchet, los dos viejos copistas que querían vivir los libros en vez de copiarlos reciben un castigo por su pretensión. Vuelven a su escritorio y se resignan a copiar para la eternidad eso que no será más que una colección de estereotipos. He ahí un buen remedio para curar la enfermedad democrática de la escritura. Pero ese buen remedio es también la autosupresión de la literatura. Flaubert en persona debe copiar todo lo que les hace copiar a sus personajes. Tiene que anular el trabajo por el cual la prosa de la literatura se separa de los lugares comunes de la prosa del mundo. La pureza literaria no puede deshacer el lazo que la une a la democracia de la escritura sin suprimirse a sí misma. Su propio proceso de diferenciación la conduce a un punto en el que su diferencia no se puede determinar.

La otra cara de la paradoja se presenta en el siglo siguiente, cuando la voluntad de transformarse en un medio de intervención impulsará a que una literatura acusatoria acoja en sus páginas los mensajes estandarizados del mundo. Es de lo que da testimonio la obra más representativa de la literatura política del siglo XX, el ciclo USA de Dos Passos. Cuando Dos Passos intercala las frases estereotipadas de las “actualidades” o de la “cámara oscura” en las aventuras de sus personajes, movidos por el caos de un mundo dominado por la ley del dinero, toma prestado de las formas del montaje dadaísta y surrealista. Pero, más profundamente, es la política de Bouvard y Pécuchet lo que retoma y lo que trata de invertir. El montaje de estereotipos mediáticos, lejos de significar la igualdad de todas las cosas, hace que se sientan las formas de dominación violenta de una clase. Por un lado, el relato de los destinos caóticos dice la verdad escondida detrás de esos estereotipos. Y a la inversa, el catálogo de estereotipos de la dominación es lo que les da coherencia a los relatos pletóricos de errancia, un sentido que los unifica. El nuevo dispositivo crítico extrae así su eficacia del rechazo de la heroificación y del sentimentalismo, del gris sobre gris que tiende a fundar los dos elementos cuyo choque mutuo se supone que carga con el sentido político: los destinos de los personajes y el discurso sobre sí del

mundo de la dominación. Éste juega con la reducción asintótica de la brecha entre ese discurso vacío y la prosa llana que vincula uniformemente los destinos de los niños perdidos y los arribistas, los sumisos y los rebeldes. Pero la igualdad indiferente de los estereotipos contamina a su vez la igualdad estilística aplicada al relato de los destinos que dan testimonio de la violencia de la dominación. La crítica siempre está al borde de desvanecerse en el caos indiferente de los destinos equivalentes en el seno de un mundo que imperturbablemente sigue un curso donde la fuerza impersonal de los estereotipos devora constantemente los claros mensajes de la lucha de clases. A la muerte de Emma Bovary o al regreso de los copistas a su escritorio responde el final doble del ciclo USA, donde la hija del médico pobre, que se ha entregado a la causa del proletariado, se encamina a una nueva reunión para denunciar un nuevo crimen, mientras que al costado de una ruta un vagabundo anónimo vanamente trata de distraer a un conductor del flujo imperturbable de tránsito. La política de la "estupidez" literaria se realiza aquí en la pureza de su paradoja. No se puede tener al mismo tiempo la fuerza denunciatoria del sentido y la fuerza denunciatoria del sinsentido. Más exactamente, no se las puede juntar, no se puede unir sus poderes en el destello de la frase, sin que una anule a la otra. La frase del estilo absoluto se anula, en última instancia, en los estereotipos de la prosa del mundo. He aquí, por una simetría inversa, la diferencia crítica, política, que en definitiva se vuelve indiscernible.

Es otra forma de autosupresión la que encuentra la literatura cuando ella quiere sobrepasar el "mutismo" democrático de la letra para constituir una nueva escritura adecuada a un nuevo poder del cuerpo. Es el proyecto que buscaba, lejos de toda "pintura de palabras", el poeta que escribía "¿Qué alma carece de fallas?": el proyecto de una poesía que sea anticipadamente poesía de acción, el proyecto de un lenguaje accesible a todos los sentidos y que cante las armonías del nuevo amor y del nuevo cuerpo colectivo. Pero para operar la "alquimia del verbo" que debe dar pie al canto nuevo de la comunidad, el poeta no hace sino el cambalache de anticuario que enumera al comienzo del poema homónimo: estampas populares, insignias, literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, pequeños libros infantiles, estribillos tontos y ritmos ingenuos. El canto del porvenir tiene que hacerse

con los restos de la vida ordinaria y los fósiles de la historia colectiva reunidos al azar en el depósito del anticuario. Pero no hay camino que lleve del inventario de signos mudos escritos sobre las cosas y de la poeticidad de los estribillos anticuados a la poesía del futuro y al himno del cuerpo colectivo.

No es un mero asunto de ilusión o de impotencia personal. La brecha entre el proyecto de la alquimia del verbo y su material dan testimonio de esto: la literatura se ha vuelto una potente máquina de autointerpretación y de repoetización de la vida, capaz de convertir todos los desechos de la vida ordinaria en cuerpos poéticos y en signos de historia. Esta capacidad ha nutrido el sueño de una nueva escritura y el de un nuevo cuerpo que le dé voz a esa reapropiación del poder de poesía y de historia comunes escrito sobre cualquier insignia, estribillo anticuado o libro fuera de uso. Pero mientras tanto, el desciframiento de la palabra muda se ha desdoblado. Por un lado, entró en el modo ordinario de gestión de la opinión, en la rutina de la información universal ya denunciada por Mallarmé. Para sustraerse a ese destino, quiso excederse en el desciframiento de lo indescifrable, en el esfuerzo por extraer del estribillo idiota, en tanto que idiota, el ritmo de un mundo desconocido en el que la poesía y la prosa de nuevo se confundirían inmediatamente. El poema de los jeroglíficos al fin descifrados debe remitirse, entonces, a la música de lo insignificante. El nuevo cuerpo, que canta el himno del nuevo verbo, está destinado a seguir siendo la utopía –a la vez necesaria e irrealizable– por la cual el régimen de la escritura literaria se proyecta más allá de sí mismo. En los tiempos del futurismo y de la revolución soviética, el proyecto de Rimbaud pudo coincidir con el sueño de una vida nueva en la que arte y vida ya no estarían separadas. En tiempos del surrealismo, volvió ya a la poética del almacén-gruta de Alí Babá que celebra Aragon en El paisano de París, y que Benjamin teoriza en la idea del mesías por venir, emergiendo del reino de los muertos de los pasajes parisinos. Pero en todos esos casos, el poema del futuro habrá encontrado la misma contradicción que la novela de la vida cualquiera, y el himno del pueblo, la misma contradicción que la obra de literatura pura. La vida de la literatura es la vida de esa contradicción.

El crítico o el sociólogo querrán desquitarse aquí haciendo de esta

contradicción la marca de la vieja ilusión que cree cambiar la vida cuando no hace más que interpretarla. Pero las interpretaciones en sí son cambios reales cuando alteran las formas de visibilidad de un mundo común y, con ellas, las capacidades que los cuerpos ordinarios pueden ejercitar sobre un nuevo paisaje de lo común. Y la frase que opone la transformación del mundo a su interpretación forma parte del mismo dispositivo hermenéutico que las "interpretaciones" a las que contesta. El nuevo régimen de significación que sostiene la pureza de la literatura hace dudoso el sentido mismo de la oposición entre interpretación del mundo y transformación del mundo. Una reflexión sobre la política de la literatura, entonces, puede ayudarnos a comprender esa ambigüedad y algunas de sus consecuencias tanto en las ciencias que pretenden interpretar el mundo como en las prácticas que piensan que lo transforman.

El malentendido literario

¿La literatura podría tener alguna relación particular con la forma del malentendido? En todo caso, eso es lo que sugiere un examen del artículo “malentendido” en el Tesoro de la lengua francesa. Lo sugiere gracias a la brecha que se abre entre las definiciones que ofrece del término y las referencias literarias que supuestamente las ilustran.

Dicho artículo define el término en dos sentidos: “divergencia de interpretación sobre el significado de un tema o de actos que conllevan un desacuerdo”; “desacuerdo que una divergencia conlleva”.[8] Las definiciones son claras y se hacen eco de un universo de experiencia familiar en el que el malentendido se piensa como una cuestión de interpretación errónea, que muy fácilmente se deja reconducir a alguna ambivalencia de los signos a interpretar. “Es sólo un malentendido”, se dice.

Así visto, el malentendido resulta ser la forma más benigna de la dificultad de comprender y comprenderse. Ésta estaría ligada, se piensa a menudo, a la ausencia de un repertorio exacto de signos y sus significados. Y así se disfruta soñando con la comunicación sin malentendidos que surgiría de una lengua que defina sin equívocos aquello de lo que habla. Y también se disfruta sospechando que unos espíritus malignos impiden el ejercicio de esa lengua y lucran con el malentendido: por ejemplo los estafadores de todo tipo, expertos en la manipulación de las palabras y las actitudes con doble sentido, que dan a entender lo contrario de lo que habría que entender; pero también aquellos que hacen profesión de una palabra cuyo valor mismo depende de su inaccesibilidad: los que usan palabras oscuras para esconder que dicen banalidades y arguyen que se trata de un malentendido porque la gente cree haber comprendido lo que dicen, o sea, precisamente, banalidades.

El malentendido parece estar bien delimitado, entonces, y la noción, si creemos en el Tesoro de la lengua francesa, quedó establecida en el siglo XVI, o sea al mismo tiempo que nuestra lengua. ¿Pero cómo

explicar, pues, los raros ejemplos que en el mismo artículo ilustran la cuestión del lenguaje mal entendido? Cito: “Es el engaño amoroso el que engendrará los malentendidos más graves” (Jankélévitch); “En la base de todo amor apasionado hay fatalmente un malentendido, una ilusión generosa, un error de juicio, una falsa concepción que uno se hace de otro” (Martin du Gard); “El desacuerdo sólo había crecido, agravado por uno de esos singulares malentendidos de la carne que hielan hasta el ardor: él adoraba a su mujer, ella tenía la sensualidad de una blonda glotona, y ya dormían separados, a disgusto, heridos rápidamente” (Zola).[9]

La cuestión va más allá de decir que hay un malentendido simplemente porque uno de los involucrados interpreta mal las actitudes o las palabras del otro. El malentendido es entre dos carnes. No es sólo un eufemismo para marcar la impotencia de un órgano masculino a la hora de responder a las provocaciones sensuales de una blonda glotona. Más radicalmente, las frases de Zola señalan un lazo esencial entre la vacilación del vínculo entre dos cuerpos y la capacidad de jugar con las palabras “sensualidad de una blonda glotona”, un vínculo esencial entre la alegría de las palabras y la impenetrabilidad de los cuerpos, entre el poder de la palabra y la falta de “relación sexual” en el corazón.

Esa brecha entre dos malentendidos, entre una mera cuestión de signos mal interpretados y un no-vínculo constitutivo de la facultad misma de emitir e interpretar signos, es algo que el lexicólogo no se toma la molestia de constatar, y menos aún de explicar. El malentendido sobre el malentendido justamente tiene cabida en la zona oscura que separa el repertorio ordenado de los significados de las palabras y esa forma específica de uso en la que la alegría de las palabras se emplea para decir la tristeza de los cuerpos, o sea la literatura. Es cierto que en el Tesoro se evoca a la actividad literaria en sí como ejemplo de malentendido. Pero se lo hace de una manera que restringe marcadamente la comprensión. Si Zola exhibe una falta en el corazón mismo del vínculo entre lenguaje y sexuación, otro ejemplo tomado de Thibaudet remite el malentendido literario a un lugar común más inofensivo: “el malentendido, la hostilidad del artista y la sociedad no se pueden negar”.

Este lugar común no resulta menos enigmático. Por qué pueden tomarse por sinónimos “malentendido” y “hostilidad” y por qué conviene llamar “malentendido” a la consabida escena de la incomprensión recíproca entre artista y mercader, ni la frase de Thibaudet ni la definición del lexicógrafo nos lo permiten entender. Es verdad, un tercero nos lo ha mostrado durante mucho tiempo, pero al precio de hacer del malentendido un simulacro. Pienso en los célebres párrafos de ¿Qué es la literatura? donde Sartre trata de definir el estatuto de la literatura en la era que según él se abre con el enfrentamiento de junio de 1848:

Desde 1848 [...] es cosa sabida que vale más ser desconocido que célebre, que el éxito, si alguna vez le toca al artista en su vida, se explica gracias a un malentendido.[10]

Sartre fija el malentendido como rasgo de una época: aquella en la que la literatura se afirma como tal merced a ciertas figuras paradigmáticas, tales como Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Proust... Pero lo fija de un modo muy singular, a la vez mínimo en su contenido y radical en su forma. Radical en su forma: el autor, nos dice, no quiere ser comprendido. Se niega a servir a los fines que el público burgués le asigna a la literatura. Para ser consecuente, se niega a servir a cualquier finalidad en general, excepto la del arte misma. Mínimo en su contenido: la discusión del malentendido no reenvía a alguna especificidad estructural por la que la obra se sustraería a la comprensión. Sólo se alega el malentendido, y esa invocación meramente traduciría la postura del escritor que afirma su irreductible diferencia postulando el principio de que cuando se lo ha valorado, no se lo ha valorado por los motivos que lo vuelven valioso.

Ese “malentendido” es por ende perfectamente bien entendido. El artista, según lo presenta Sartre, se aplica a no ser entendido, a decir lo menos posible, a decir nada. Negarse a servir a los fines de la propia clase, los fines de los fusiladores de 1848 y de 1871, también es una forma de establecer la distancia por la cual el artista se asegura su identidad y la élite del arte se distingue de lo vulgar.

Cada uno saca partido: los artistas, que están contentos de que los fusiladores defiendan sus propiedades y sus ingresos; y los fusiladores, que a nada temen tanto como a una literatura que sin equívocos les diga a sus víctimas la situación del mundo y de la dominación.

El malentendido sería ficticio. Sería la ficción que sella el contrato tácito de la élite literaria y de la clase dominante a expensas del público, es decir, a fin de cuentas, del pueblo. Tal interpretación supone tan sólo que la élite se entiende respecto de lo que hace. Ahora bien, este acuerdo no es evidente en absoluto. Justamente pareciera que los más cercanos no se entienden –en el sentido más literal del término– respecto de lo que hacen. He aquí, como ejemplo, una carta que un escritor le envió a una amiga muy cercana acerca de otros amigos cercanos. Flaubert le escribe a George Sand:

Usted habla de mis amigos, llamándolos “mi escuela” [...]. Aquellos a quienes veo a menudo, y que usted menciona, buscan todo lo que yo desprecio y se inquietan mediocremente por lo que me atormenta [...]. Goncourt, por ejemplo, está feliz si ha capturado por la calle alguna palabra que pueda meter en un libro. Y yo estoy muy satisfecho si he escrito una página sin asonancias ni repeticiones.[11]

Aquí ya no se trata de un malentendido que se alega para preservar al alma de la élite de todo riesgo de ser comprendida por lo vulgar. Es entre escritores enemigos de lo vulgar que se habla y que no se llega a un entendimiento. Y es de la textura misma del libro en particular y de la cosa literaria en general que se habla, bajo el signo del malentendido. Este malentendido no se da sobre lo que unos u otros “quieren decir”: sea da sobre lo que los escritores hacen en las páginas mismas donde describen personajes o situaciones carentes de todo enigma.

Tomemos otro ejemplo: el malentendido que enfrenta a Henri Ghéon con Proust a propósito de la descripción de la iglesia de

Combray. En su reseña, Henri Ghéon critica el amontonamiento de detalles:

Ni siquiera nos perdonará a Madame Sazerat con su paquete de pasteles; basta con que se acuerde de haberla visto una vez en la iglesia.[12]

La respuesta de Proust impugna la objeción:

Usted cree que hablo de Madame Sazerat porque no me atrevo a omitir que la he visto ese día. Pero nunca la he visto [...]. Gracias a las horas apasionadas y esclarecidas que en el curso de los años me ha sido dado pasar en la Sainte-Chapelle, en Pont-Audemer, en Caen, en Évreux, he reconstruido el vitral, yuxtaponiendo las pequeñas impresiones que me habían sido dadas. Puse delante de él a Madame Sazerat para acentuar la impresión humana de la iglesia en ese momento. Pero todos mis personajes, todas las circunstancias de mi libro fueron inventados con un significado deliberado.[13]

Así, el malentendido no estriba en algún equívoco u oscuridad del lenguaje, en algún enigma que ha de ser interpretado. Henri Ghéon ni siquiera se queja de la extensión de la frase. Y Madame Sazerat no es el símbolo de algún significado oculto. El malentendido no es hermenéutico en el sentido habitual. Se da en torno a un asunto trivial: el estatuto que ha de concederse a la presencia de una persona sobre un reclinatorio. Es así que el malentendido, en el estricto sentido del término, es un mal cálculo, una disputa en torno de un cálculo. Para Henri Ghéon, hay alguien que allí está de más. Pero su crítica a ese estar de más remite a un malentendido sobre el estar ahí del caso. El cálculo de los cuerpos que presenta el texto literario compromete el estatuto del texto mismo.

Ghéon, en efecto, no es ingenuo. No es la víctima del desdén de Don

Quijote ante las marionetas de Maese Pedro. Ni cree, como el duque de Guermantes, que los novelistas recorren los salones con unas cajas para meter adentro a la gente que encuentran. Sabe que Madame Sazerat es un personaje de ficción. Y es justamente por eso que la juzga superflua. Un personaje de ficción posee ciertos rasgos que lo diferencian de los seres vivos reales. Nada obliga a presentarlo en todos los hechos fortuitos y con todos los rasgos particulares que corresponden a la vida concreta de los individuos: hechos y rasgos deben someterse a lo que resulta útil para la ficción. En eso, precisamente, radica para él el error de Proust. Pues éste confunde la lógica de la realidad y la de la ficción. De hecho, no había ninguna razón ficcional para mencionar al personaje sobre el que cae un rayo de sol refractado por el vitral, sobre todo si se trata de Madame Sazerat, un personaje que el lector apenas conoce como supuesta propietaria de un perro no identificado. Para el crítico se impone una conclusión: si está ahí ese personaje, inconsistente en la ficción y sustituible por cualquier otro en ese reclinatorio, es porque ya estaba allí, porque el escritor no supo quitarlo de un cuadro que no respondía a la necesidad de la novela sino a sus propios recuerdos.

La falla del novelista sería entonces exactamente la opuesta a la que sugería Sartre. Éste invocaba el gusto por el enrarecimiento, la voluntad nihilista de no decir nada. La falla de Proust sería, por el contrario, no saber sustraer, no poder evitar decirlo todo. Y ese decir todo, para el crítico, implica desconocer el tipo de “todo” que constituye la obra de arte, a saber: un individuo orgánico, que cuenta con todas las partes necesarias para la vida y nada más.

Nos niega obstinadamente esa satisfacción orgánica que nos procura una obra cuyas partes podemos abarcar con una sola mirada. El tiempo que cualquier otro habría empleado para alumbrar ese bosque, para distribuir espacios y abrir perspectivas, él lo utiliza para contar los árboles, las diversas especias, las hojas en las ramas y las hojas caídas. Y describe cada hoja, diferente a las demás, nervadura por nervadura, del derecho y del revés. Ésa es su diversión y su coquetería. Escribe “pedazos”.[14]

El mal cálculo enfrenta dos nociones de totalidad. Por un lado, un todo animal, provisto de los miembros necesarios, ensamblados en la unidad de una forma; por el otro, el infinito vegetal, un todo indefinidamente fragmentado. Y el crítico le asigna una etiología social a esta patología de la escritura. Si el escritor se pierde en los detalles es porque es un "hombre de ocio". Tiene todo el tiempo para crear sus "pedazos" porque tiene todo el tiempo para mirar los vitrales, recorrer el mundo, observar a las personas, etc., puesto que comparte el tiempo de los privilegiados. Proust impugna el argumento punto por punto. Su literatura se opone de lleno a la "literatura de inventario". Y en su libro no hay un cuerpo de más. Todo fue inventado a requerimiento de una ficción que debe demostrar una idea. Por último, no practica el ocio. No es un diletante que vaga por los salones y se lleva bocetos, sino un enfermo enclaustrado con las horas contadas.

Tal respuesta no es una mera justificación personal. Expresa, en su generalidad, el malentendido sobre la literatura. De hecho, Proust no es el primero en oír el argumento del bello animal descompuesto en una multiplicidad de cuerpos ensamblados. Es algo que ya había sonado en los oídos de los escritores que no eran de familia acomodada y frecuentaban tanto los bajos fondos como los salones: Hugo, Balzac, Zola, Flaubert... A todos esos escritores que inventaron esa nueva forma de escribir que se llama literatura se les hizo el mismo reproche: la imposibilidad de eliminar, la multiplicación infinita de detalles que entorpecen la individualidad del todo. Escuchemos por ejemplo a un crítico contemporáneo de Flaubert, Armand de Pontmartin, comentando Madame Bovary:

Un feo aldeano quiere que le hagan una sangría: descripción de la vasija, del brazo, de la camisa, de la aguja, del chorro de sangre. Monsieur Homais, el farmacéutico refinado, compra pastelillos en Rouen: descripción de los pastelillos [...]. Un mendigo extiende la mano en la ruta: descripción...[15]

Exceso de cosas, exceso de seres. El argumento le cabe a la literatura en sí y no al estilo de tal o cual escritor, se dirige a la

política de la literatura. El centro de dicha política es la relación entre el decir todo, el decir en exceso, y una cierta situación política y social. Ghéon interpreta esa relación tajantemente: si uno no se detiene es porque no está forzado a hacerlo, es porque uno tiene el tiempo de los privilegiados. Pontmartin, como buen reaccionario, va al núcleo del asunto. El problema no es el tiempo del que se dispone según la fortuna personal, sino el espacio simbólico de la coexistencia de los cuerpos. Un singular nexo liga las críticas progresistas del siglo XIX con las críticas reaccionarias del XX. Lo que denuncia Pontmartin es de hecho eso que Roland Barthes designará luego como el efecto de realidad, apoyándose a su vez también en Flaubert: ¿para qué sirve el barómetro que pende sobre el piano en Un corazón simple? No posee papel funcional o dramático alguno. Pertenece, concluye Barthes, a esa clase de objetos inútiles cuya función es únicamente la de decir "somos la realidad, lo real es real".[16] En última instancia, está allí para asegurar la consistencia de un orden del mundo, el de la dominación burguesa. A ese representante del orden de las cosas se le opone implícitamente la flor mallarmeana, ausente de todos los ramos de flores, que remite al lenguaje de su uso referencial a la conquista de un poder propio, homólogo a la subversión del orden burgués.

Pero esa simple identificación entre el exceso descriptivo, el privilegio de la función referencial y la defensa de un orden del mundo carece de aquello que está en juego en el exceso descriptivo, eso que hace del presunto "realismo" no la cumbre del viejo orden representativo sino su destrucción en acto. El defecto del exceso descriptivo es en efecto la oposición de un todo a otro. La proliferación "realista" de los seres y de las cosas significa lo contrario de lo que en ella verá la era de Sartre y de Barthes. Marca la ruina del tipo de todo que estaba en armonía con la estabilidad del cuerpo social. Pontmartin designa exactamente el principio de esa ruina: la pérdida de la proporción poética que estaba estrictamente ligada a la jerarquía social. El espacio congestionado de Madame Bovary se opone, así, al espacio libre que el orden aristocrático les confería a las novelas de la época de La princesa de Clèves. En esas novelas,

...la personalidad humana representada por las superioridades de nacimiento, de espíritu, de educación y de corazón les dejaba poco lugar, en la economía del relato, a los personajes secundarios, y menos aún a los objetos materiales. Ese mundo exquisito sólo veía el pueblo por la puerta de las carrozas y el campo por la ventana de sus palacios. De aquí que hubiera mucho espacio –admirablemente lleno– para el análisis de los sentimientos más finos y complicados, más difíciles de desentrañar en las almas de la élite que entre el vulgo.[17]

Flaubert es entonces, para la crítica, el escritor de una época en la que todo está al mismo nivel, en la que hay que describirlo todo. La marea de seres y cosas, la marea de cuerpos superfluos invade la novela. Dicha marea, para Pontmartin y sus semejantes, tiene un nombre político: se llama democracia. De acuerdo con esta lógica, la novela de Proust es democrática igual que la de Flaubert: el bosque opaco del que se queja Ghéon es producto de una nueva vegetación social. La era de Taine, en efecto, estableció la oposición entre dos tipos de sociedades asimilándolas a dos grandes tipos de espacios arbolados: por un lado, la antigua disposición de los parques, con perspectivas amplias y grandes árboles tutelares; por el otro, la moderna maraña de arbustos apretados unos contra otros, que se asfixian y no dejan ni que corra el aire ni que se los pueda ver en conjunto. Esos dos tipos de vegetación social producen dos regímenes de escritura. Tanto la novela de Flaubert como la de Proust dan prueba por igual del nuevo régimen de la sociedad y la escritura, la falta de distinción entre espacios y tiempos que llamamos democracia.

Como es sabido, Flaubert tenía una respuesta para eso, como Proust. Si cuenta todas las hojas no es porque sea un demócrata sino al contrario, es porque siendo todas ellas distintas, las hojas se niegan a la uniformidad democrática. Más profundamente, la población literaria requiere otra unidad de cálculo que la población democrática, otra forma de individualidad que ya no es molar, sino molecular. Las individualidades “humanas”, definidas como la unidad de un cuerpo animado por un alma que determina su forma global y sus expresiones y posturas particulares, son reemplazadas

por individualidades prehumanas, fruto de una mezcla indiferente de átomos: los encuentros de una brizna de hierba, un remolino de polvo, el destello de una uña, un rayo de sol, encuentros de los que se compone eso que en la vida ordinaria y la tradición representativa se traduce en sentimientos y opiniones de los individuos.

A partir de esa respuesta, es posible delimitar un poco mejor el núcleo del malentendido. No es un núcleo hermenéutico. El malentendido literario decididamente no es una cuestión de ambigüedad del lenguaje: es una cuestión de cuerpos y de cálculo. Los panfletarios antidemócratas querrían reconducirlo a un problema de densidad: habría demasiados cuerpos iguales, que fatalmente se entremezclan en el cajón novelesco. Pero el exceso no es estadístico: se define según una supuesta armonía entre el cálculo de cuerpos y el de palabras y significados. Lo que hay que comparar no es la densidad social de los cuerpos y su densidad novelesca, sino el orden o el desorden de la relación entre los cuerpos y las palabras que rige esas dos formas de ficción que son la ficción política y la ficción literaria.

Pues la literatura tiene que ver con la democracia no en términos de "gobierno de las masas", sino como exceso en el vínculo de los cuerpos con las palabras. La democracia es en principio la invención de palabras mediante las cuales aquellos que no cuentan se hacen contar y empañan así el ordenado reparto de palabra y mudez que hacía de la comunidad política un "bello animal", una totalidad orgánica. El mal cálculo democrático consiste en poner en circulación seres que exceden a cualquier cálculo funcional de cuerpos; por ejemplo, la palabra "proletario", que Blanqui le dice al procurador que le pregunta por su profesión. Esa palabra vacía, sin referente, configura un espacio político, un espacio de cuerpos ficcionales que exceden a todo cálculo ordenado del cuerpo social, de sus lugares y funciones. El exceso no tiene que ver con las grandes cantidades, sino con un desdoblamiento del cálculo. Consiste en introducir otro cálculo que deshace el ajuste de los cuerpos a los significados.

En este ámbito es que se impone el desacuerdo político.[18] Es donde también se puede pensar el vínculo entre la política y la literatura,

entre el desacuerdo político y el "malentendido" literario. Este último, en efecto, se ejerce en detrimento del mismo paradigma de orden que el desacuerdo político: el bello animal, compuesto como una armonía de miembros y de funciones en una totalidad orgánica. Este modelo de animal es asimismo un paradigma de proporciones entre los cuerpos y los significados, un paradigma de correspondencia y saturación: en la comunidad no debe haber nombres-de-cuerpos que circulen de más respecto de los cuerpos reales, no debe haber nombres flotantes y supernumerarios, susceptibles de formar nuevas ficciones, que dividen al todo, que deshacen su forma y su funcionalidad. Y en el poema no debe haber cuerpos supernumerarios respecto de lo que pide la disposición de significados, no debe haber estados de cuerpo no ligados a un estado de significados por algún claro vínculo de expresividad.

Tanto el desacuerdo político como el malentendido literario se refieren cada uno a un aspecto de ese paradigma consensual de la proporción entre palabras y cosas. El desacuerdo inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados. El malentendido procesa la relación y la cuenta desde otro ángulo, suspendiendo las formas de individualidad por las que la lógica consensual liga los cuerpos a los significados. La política trabaja con el todo, la literatura trabaja con las unidades. Su propia forma de disenso consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados, "hojas" que esconden el árbol a la vista de su propietario. Eso son los pastelillos en el reclinatorio de Madame Sazerat, y más aún la bandada de grullas sobre la playa de Balbec; eso son los cheminots que Monsieur Homais compró en Rouen, y más aún las delgadas hierbas, las burbujas azules de las olas, los insectos de finas patas y el rayo de sol cuyo efecto en conjunto se traduce en la vieja lengua como "el amor de Ema por León".

De aquí surgen dos consecuencias: una propia del disenso literario, y la otra referida a su relación con el disenso político. La primera consecuencia concierne al vínculo de las unidades desligadas con el todo. Es claro que el espacio de esas individualidades es incompatible con la forma del bello animal o del parque con grandes árboles y amplias perspectivas. Pero eso no excluye toda

noción de totalidad. Al contrario, se precisa una, no para detener la cuenta sino para autentificar dichas individualidades, para mostrarlas como manifestaciones de una misma sustancia. De no ser así, los pastelillos de Madame Sazerat y los cheminots de Homais serían efectivamente meros recuerdos de infancia pegados en el libro. Si el todo no es la suma de las partes, debe ser la sustancia inmanente de las unidades. ¿Pero cómo se manifiesta esa inmanencia? La sustancia literaria tal vez está condenada a probarse a sí misma sólo por un mal cálculo de suma o de resta, por desvanecimiento o por suplemento en las cuentas.

La forma sustractiva es la que afirma Flaubert en la citada carta a George Sand: lo que se opone a la práctica de atrapar una palabra en la calle y pegarla en un libro es el trabajo que acaba en la página "sin asonancias ni repeticiones". Así concebida, la página realizaría por sí sola, a su manera, lo que era una propiedad del animal desarticulado: no contar nada de más ni de menos que lo necesario; nada más que las hojas y el viento que las junta y que gracias a ellas hace perceptibles sus alteraciones. La página tendría que hacer que eso se entienda, no que se vea, sustituyendo el concepto del todo por la inmediatez sin concepto de la idea. Pero ninguna página logrará jamás que se entienda esa consustancialidad entre el viento y las hojas. El trabajo de la supresión sólo lo promete a riesgo de hacer que la música de la idea se vuelva indistinta de la prosa del mundo.

La forma aditiva es la que adopta Proust. El todo debe venir como algo adicional, bajo la forma de su autoafirmación: "...todos mis personajes, todas las circunstancias de mi libro fueron inventados con un significado deliberado". Aquí lo dice en una carta, pero tiene que decirlo también en el libro mismo, en ese libro que por ende excluye las "teorías", las declaraciones de intención del autor. La respuesta se presenta así como una contradicción performativa. Pues en literatura las intenciones no cuentan. Si un autor debe decir lo que ha hecho, entonces no lo ha hecho.

Lo que equivale a decir que la individualidad del todo que une a las individualidades literarias nunca podrá ser consustancial a esas mismas individualidades. La totalidad de la novela proustiana está condenada a ser un animal, una historia con un comienzo, un medio

y un final, un relato de ilusión y reconocimiento en el que todos los episodios se orientan hacia ese reconocimiento. A riesgo de que el fin –es decir, la ley que viven y comprenden las individualidades– refute el esquema de totalización dando a conocer que las individualidades –o sea, las verdades– sólo existen como tales cuando no se las desea, cuando no se las construye, sino que se imponen como las nervaduras de la hoja sobre la piedra. Se deduce de esto que ningún cuerpo sobre un reclinatorio jamás podrá quedar exento de la sospecha de estar de más. En este sentido, el malentendido es propiamente la ley de la literatura y no el mero protocolo de su recepción aleatoria o de su no recepción programada.

La segunda consecuencia es la divergencia de caminos entre el desacuerdo político y el malentendido literario. El disenso literario opera sobre los cambios de escala y de naturaleza de las individualidades, sobre la deconstrucción de relaciones entre estados de cosas y significados. Así se diferencia del trabajo de subjetivación política que configura con palabras los nuevos colectivos sociales. El disenso político se da bajo la forma de proceso de subjetivación que identifica la declaración de un colectivo de anónimos, un nosotros, con la reconfiguración del campo de los objetos y de los actores políticos. La literatura se mueve en sentido opuesto a esa organización del campo perceptivo en torno a un sujeto de enunciación. Deshace los sujetos de enunciación en el tejido de perceptos y afectos de la vida anónima. El "malentendido" literario, así pues, tiende a oponerle a la escena de la palabra propia del desacuerdo político otra escena, otras relaciones entre significados y estados de cosas que vienen a invalidar las marcas de la subjetivación política. Le opone una doble escena de la palabra muda: por un lado, la escena de las cosas que expresan el mundo común mejor que los enunciados políticos, que hablan mejor que los oradores, si desplegamos los jeroglíficos de la historia común que llevan en su cuerpo; por el otro, la escena de las cosas mudas que existen sin motivo, sin significado, y llevan las conciencias a la afasia y la apatía, un mundo de microindividualidades menos que humanas y que imponen una escala de tamaño distinta a la de los sujetos políticos. De este modo, el malentendido literario instaura una escena del sobresignificado y una escena del subsignificado. La brecha entre ambas hace dudoso

que la literatura pueda proveer lo que algunos le exigen como prueba de buena voluntad: la elaboración de una experiencia sensible del mundo que sirva para configurar un mundo común de debate, juicio y acción política. El malentendido literario tiende a apartarse del servicio del desacuerdo político. Tiene su política, o mejor dicho su metapolítica propia. Por un lado, la literatura lee los signos escritos sobre los cuerpos; por el otro, desliga los cuerpos de los significados con los que se los quiere cargar.

A cambio de los servicios que nos niega, la literatura pretende prestarnos otros, es cierto. Pretende curarnos de ciertos malos cálculos, y en especial del mal cálculo que reúne a una multiplicidad de estados del cuerpo –una mancha móvil y coloreada sobre una playa o bien un rayo de sol sobre una gota de agua y un torbellino de polvo– en la totalidad de un cuerpo individualizado y pone a la relación entre el cuerpo así totalizado y aquel en el que nosotros mismos nos totalizamos bajo el significado amor. Y entonces volvemos al inicio de nuestra investigación sobre el vínculo entre literatura y malentendido. No es casual que los "malentendidos de la carne" ilustren sin transiciones las divergencias de interpretación sobre los actos o los temas. Lo que la literatura enseña es a elegir entre dos interpretaciones: no dos interpretaciones de palabras o actos ajenos, sino dos interpretaciones de nuestras propias percepciones y de los afectos que las acompañan. Está la interpretación que individualiza las formas de la mancha móvil en figuras nítidas y aísla en el seno de esas figuras el objeto amoroso a ser poseído. Y está la que las individualiza en elementos metamórficos que se lanzan a la gran rueda de las metáforas de la escritura. Es ahí donde la ficción y la "verdadera vida" se separan, al contrario de la creencia popular. Y también es ahí donde yacería el corazón del malentendido. Es lo que Henri Ghéon no reconoce cuando considera que las "cosas de la vida" están desubicadas en la ficción. No puede comprender que la literatura es la verdadera vida que nos cura de los malentendidos de la ficción amorosa y de la ficción política. El malentendido que sostiene sería así el precio a pagar para curarnos de otros malentendidos. La literatura nos enseña, en suma, a hacer lo que está prohibido para el lexicógrafo: elegir bien nuestro malentendido.

La pena de muerte de Emma Bovary.

Literatura, democracia y medicina

¿Por qué había que matar a Emma Bovary? Hay algo que evidentemente hace ruido en la pregunta así planteada. Preguntar por qué debía matarse a una persona implica que, en efecto, se la ha matado, que su muerte es un asesinato comprobable. Ahora bien, el hecho citado parece aquí evidentemente inexacto. Incluso aquellos que no han leído Madame Bovary saben al menos una cosa: nadie mató a Emma, fue ella quien se suicidó. Aquellos que lo han leído saben que antes de absorber el veneno, se esmera en escribir la siguiente fórmula: "Que no se culpe a nadie". Así que la pregunta correcta parecería ser: ¿por qué Emma Bovary se suicidó? Para este interrogante, la novela ofrece todas las respuestas posibles: se suicidó porque no podía pagar sus deudas, se había endeudado debido a sus aventuras extraconyugales, esas aventuras eran el resultado de la distancia abisal que existía entre la vida que había soñado a partir de las novelas leídas en el convento donde fue criada y aquella que debía vivir junto a un mediocre médico en una miserable aldea en medio del campo. Su suicidio, en definitiva, surge como el término lógico de una seguidilla de desilusiones que derivan de una ilusión original: por un exceso de imaginación, ella confundió literatura y vida real. A partir de allí, por supuesto, se pueden rastrear hacia atrás las causas de esa ilusión. Los buenos espíritus de la época le recriminaban una educación inadecuada para el estatus social. Los escépticos de los tiempos posteriores denunciarían los efectos de la alienación social o de la dominación masculina. Y consideraban que con tales argumentos brindaban una explicación política del suicidio.

Modificar el interrogante y preguntar, contra toda evidencia, por qué Emma ha sido asesinada, supone que la lógica que anima las respuestas mencionadas no nos satisface, que no nos satisface tampoco la relación causa-efecto que brindan como explicación política. Ésta produce en efecto un sospechoso corto circuito entre

dos órdenes de razones. Están, por un lado, las razones ficcionales del suicidio que constituyen la propia intriga del libro, su necesidad ficcional, y que no reclaman, al respecto, ninguna interpretación suplementaria. Y están las razones sociales invocadas para explicar esta necesidad ficcional. El primer problema es que esas mismas razones podrían ajustarse además a cualquier otra necesidad ficcional. No son ni más ni menos adecuadas al caso de Emma que al de Effi Briest o al de Tess d'Uberville, y no serían diferentes si Emma volviera a sus deberes de esposa o si llegara a un acuerdo con sus acreedores. Pero, sobre todo, al saltar de las razones internas a las razones sociales, no-ficcionales, se deja de lado lo que hay entre el adentro y el afuera, entre lo ficcional y lo no-ficcional, a saber, la propia invención de la ficción. Se descarta lo que, sin embargo, merecería ser esclarecido en primer lugar: el porqué de esta ficción social. ¿Y por qué ésta se identifica con la infelicidad de un personaje que habría confundido literatura y vida? ¿Qué quiere decir confundir literatura y vida? ¿Y qué implicancia tiene esta confusión en una obra literaria? Ahora bien, es en esta encrucijada de cuestiones en donde se sitúa específicamente la política de la literatura.

Entonces hay que partir de este punto: si Emma muere es porque Flaubert el escritor ha decidido escribir un libro acerca de la muerte de una mujer. Que en esa época la ciudad de Rouen se haya visto agitada por el suicidio de una mujer adúltera evidentemente no explica semejante elección. Es sólo un tema entre los centenares de temas que elaboró durante toda su vida. Y seguramente no fue su aspecto de lección social lo que lo atrapó. Los problemas sociales y las lecciones de moral nunca le interesaron demasiado. Su única preocupación siempre fue la literatura, la pura literatura. El asunto es entonces saber qué relación puede existir entre la muerte de Emma y la preocupación por la literatura pura. Y era exactamente eso acerca de lo que se interrogaba la pregunta aparentemente errada: ¿Por qué había que matar a Emma Bovary?

La respuesta requiere que reexaminemos el supuesto primer error, responsable de las desgracias de la joven mujer: habría confundido la literatura con la vida. La explicación es simple, demasiado simple de hecho como para no suscitar la pregunta: ¿es tan fácil confundir una con otra? Se considera que Madame Bovary es una novela

realista. Pero, en la vida real, ¿quién tomó alguna vez a la literatura por la vida o a la vida por literatura? Incluso en la ficción en donde todo es posible sucede en muy raras ocasiones. Se puede mencionar a Don Quijote, por supuesto. Pero el propio Don Quijote, de vez en cuando, le explica a Sancho a través de un razonamiento absolutamente positivo la relación entre ficción y realidad. De esta forma, cuando le escribe la carta a Dulcinea en la libreta de Cardenio, le pide a Sancho que la haga transcribir en un pueblo vecino antes de llevársela a su destinataria. Sancho presenta una objeción: ¿cómo imitará la firma de Don Quijote? Pero Don Quijote lo tranquiliza con una serie de argumentos incontestables: Dulcinea no conoce la letra de Don Quijote; no sabe ni siquiera quién es Don Quijote; así como tampoco sabe que ella es Dulcinea. Y como si fuera poco, ni siquiera sabe leer. Don Quijote parece plenamente consciente, parece gobernar plenamente las "ilusiones" de las que es la supuesta víctima ingenua.

Emma no tiene tanta inclinación por las paradojas como Don Quijote. Sin embargo, cuando cae entre sus manos una novela lírica, que celebra los placeres de la naturaleza y de la vida rural, ella logra comparar esa campiña idílica con la realidad del trabajo del arado o del balido de los rebaños. Y se dirige rápidamente entonces hacia otras lecturas. Dicho de otro modo, no toma a la literatura por la vida. Exige positivamente una literatura y una vida que puedan fundirse en una única realidad. Lo que define a su personaje es la negativa de separar dos clases de disfrute: el disfrute material de los bienes y de los placeres materiales, y el disfrute espiritual de la literatura, del arte y de los grandes ideales. Flaubert caracteriza su actitud a través de dos rasgos. La describe como sentimental, y también dice de ella que tiene un espíritu positivo, que se preocupa por extraer de cada cosa una especie de beneficio personal. A pesar de las apariencias, no hay contradicción entre los dos rasgos. El carácter sentimental requiere que los placeres ideales de la literatura y del arte sean placeres concretos. Él o ella quieren encontrar allí algo más que un puro placer intelectual: una fuente de excitación práctica.

Los rasgos ficcionales de Emma responden así a la gran obsesión intelectual de su tiempo, resumida en la palabra excitación. Esta palabra había estado antes en el corazón de la formulación positiva

de una poética nueva, que se relacionaba con las más humildes emociones. Puede encontrársela en el prefacio escrito en 1802 por Wordsworth para las Lyrical Ballads. Pero, en la Francia de los años 1850-1860, designa algo completamente diferente a la virtud poética que todos compartían por igual. En ese contexto, da nombre al mal fatal que hace que los buenos espíritus vean cómo se devora a los individuos y a toda la sociedad por igual. El diagnóstico ha quedado registrado para todos nosotros en escritos emblemáticos, como los de Taine en primer lugar. Pero en ese entonces se lo escuchaba por todas partes: se decía que la sociedad se había convertido en un tumulto incesante de deseos y pensamientos, de apetitos y frustraciones. Antes, cuando la monarquía, la aristocracia y la religión estructuraban el cuerpo social, existía una jerarquía clara y estable que ponía a cada grupo y a cada individuo en el lugar que le correspondía. Este orden aseguraba un suelo firme y horizontes limitados, dos bienes que son condición de todos los demás, sobre todo para la gente humilde. Desgraciadamente, ese orden fue arruinado, primero por la Revolución Francesa, luego por el industrialismo, y finalmente por los nuevos medios de comunicación (los hay en todas las épocas, y los de ese momento eran esos diarios, libros baratos y litografías que ponían todas las palabras y todas las imágenes, todos los sueños, todas las aspiraciones a disposición de cualquiera). En consecuencia, la sociedad moderna no era más que un bullicio de individuos libres e iguales arrastrados todos juntos en un torbellino sin descanso, en búsqueda de una excitación que era para cada uno nada más y nada menos que la interiorización de la agitación sin objetivo y sin tregua que atormentaba al cuerpo social en su totalidad.

A esta sociedad de la excitación ellos la llamaban de otra forma: le decían “democracia”. La lógica de esta denominación merece un análisis. A la democracia la habían conocido, antes que nada, con su forma propia, como el gobierno del pueblo por el pueblo, el gobierno de todos y de nadie donde cada cual es tan gobernante como gobernado, y cuya sola idea había movilizado a las masas en la primavera de 1848. Esta democracia sufrió las balas y la represión. Y eso significó solamente una pequeña parte de la guerra que le habían declarado. No alcanzaba con reprimirla en las calles, había que anular su significado político, convertirla en un simple fenómeno sociológico, en una fuerza social incapaz. Fue así como

un espectro democrático nuevo substituyó a uno viejo. La democracia política, como decían los buenos espíritus, había aprendido de su propia incapacidad. Pero había entonces, bajo el propio poder del emperador Napoleón III y de sus leyes de excepción, una insurrección democrática nueva mucho más radical que ni el ejército ni la policía podrían aplacar. Era la insurrección de esa multitud de deseos y aspiraciones que surgían de todos los poros de la sociedad moderna, la insurrección de la infinidad de esos átomos sociales en libertad, ávidos de gozar de todo lo que constituía objeto de goce: el oro, por supuesto, y todo lo que el oro puede comprar, pero también, lo que resultaba aún peor, todo lo que no puede comprar: las pasiones, los ideales, los valores, los placeres del arte y de la literatura. Ése era para ellos el mal más temible. Las cosas habrían sido tanto menos graves si la gente humilde hubiese querido simplemente volverse rica. Se sabe que esa gente tiene un espíritu positivo. Pero ellos entendían de una manera un poco extraña esa "positividad". Querían gozar de todo lo que es susceptible de goce, comprendidos los placeres ideales. Pero también querían hacer de esos placeres ideales placeres concretos, placeres materiales positivos.

Para los lectores de Flaubert, Emma Bovary es la terrorífica encarnación de ese apetito "democrático". Es de esa forma en efecto cómo la caracteriza el autor: Emma quiere a la vez el idilio ideal y el placer físico. Y pasa su tiempo negociando entre las excitaciones de los sentidos y las del espíritu. Cuando se resiste a su amor por León, cree merecer una recompensa. Entonces compra un mueble. Y no cualquier mueble: un reclinatorio gótico. Esa es la marca, para los buenos espíritus, de la terrorífica equivalencia democrática de todo con todo: cualquiera, incluso en las profundidades del pueblo y en el santuario femenino del hogar, puede intercambiar cualquier deseo por cualquier otro. Armand de Pontmartin resume así el diagnóstico: "Madame Bovary es la débil exaltación de los sentidos y de la imaginación en la democracia descontenta".[19]

Ésta habría sido, sin dudas, una buena razón para sentenciarla a muerte. Pero no se les pide a los buenos espíritus que juzguen a Emma. Sólo se les solicita que juzguen a su creador. La única persona a la que realmente le interesó matar a Emma fue a él. Antes del juicio que la gente honesta le hace al escritor, está aquel que el

escritor le hace a su personaje. Además del mal social que los aterra, está el mal que Emma le hace a la literatura, es decir, el mal que el autor le hace hacer, aquel que encarna en su personaje. Este juicio es más complejo que el otro. Porque el creador del personaje no solo juega el doble rol de juez y verdugo sino que también este juez y verdugo es, en gran medida, cómplice de la condenada. ¿Cuál es, en efecto, el daño que Emma le hace a la literatura? El daño consiste en una doble confusión: quiere emparentar literatura y vida, y para ello hace que toda fuente de excitación sea equivalente a cualquier otra. Pero estos rasgos que definen su carácter y el supuesto humor "democrático" son también los que definen la poética de su creador y, más ampliamente, la poética de la literatura como régimen nuevo del arte de escribir. En esto consiste la literatura: en ser el arte de escribir que desdibuja la distinción entre el mundo del arte y la vida prosaica haciendo que cualquier tema sea equivalente a cualquier otro. En aquel tiempo de las bellas letras, los terrenos estaban bien definidos, al menos para la gente de buen gusto: había temas poéticos o prosaicos, personajes nobles o vulgares, expresiones elevadas o triviales. La frontera entre ambos terrenos se resumía en la oposición aristotélica entre poesía e historia. La poesía se ocupaba de las intrigas, de las combinaciones de acciones que se encadenaban unas a otras mientras que la historia se ocupaba solamente de la vida, en donde las cosas sucedían una detrás de otra, sin razón, sin una necesidad orgánica. Esta superioridad poética de la acción por sobre la vida respondía a la división de la humanidad en dos categorías: estaban por un lado algunos pocos hombres que actuaban, que se dedicaban a perseguir grandes proyectos e importantes fines y afrontaban en consecuencia los golpes y contragolpes de la fortuna inherentes a semejantes empresas. Y, por otro lado, estaba la masa de hombres –de mujeres sobre todo– cuya actividad estaba circunscripta al círculo de la vida, de los medios para mantenerla y de su reproducción. Al proclamar con Flaubert que no había temas nobles o innobles, la literatura operaba entonces no sólo un ensanchamiento de la esfera de lo representable sino que además ponía en cuestión la oposición entre acción y vida, oposición indisolublemente poética y social.

No hay separación entre el terreno de lo poético y el de lo prosaico. Este nuevo principio no constituía la convicción personal de un autor. Era el principio que constituía a la literatura como tal, que

constituía su propia dignidad. No se trataba solamente de que el arte se prestaba a partir de ese entonces, por la fatalidad de la evolución social, a acoger a los personajes y emociones de la plebe. Era su propia pureza la que se asimilaba a esta indiferenciación. Que ya no haya temas nobles o innobles quiere decir que la pureza del arte reside en no deberle nada a sus temas. Esta pureza consiste en ello aunque nada separe lo que pertenece al arte de lo que pertenece a la vida prosaica. No por nada el mismo autor podrá pasar por prototipo del realismo y por paladín del arte por el arte. Es por esa misma necesidad que el Arte existe ahora, en singular y con mayúscula, y que ya ninguna frontera separa al arte de lo que no lo es. Es por eso que los paladines de la tradición denuncian con razón la complicidad del autor con su personaje. La equivalencia entre todos los temas que él proclama, disponibles para los diferentes estilos, responde a la equivalencia que ella instaura entre todos los objetos susceptibles de provocar la excitación buscada. La excitación del personaje, ávido de todo goce, y la impasibilidad del autor que se cuida de no juzgar los hechos y gestos de ninguno de sus personajes son dos caras de la misma moneda; dos formas del mismo mal que se llama democracia.

Ése es su veredicto. Pero el autor ve con otros ojos esa complicidad. Al atribuirse la posibilidad de otorgarle a todo lo vulgar el carácter de arte, no puede ignorar la otra cara de la moneda: lo que vale para él vale, también, para Emma. La igualdad literaria es ciertamente independiente de toda política democrática. Pero es solidaria con ese reparto de lo sensible que anula la diferencia entre dos humanidades, entre los seres destinados a las grandes acciones y a las pasiones refinadas y los seres consagrados a la vida práctica y positiva. El borramiento de las fronteras y de las diferencias que el poder nuevo de su arte funda define también posibilidades de vida inéditas para cualquiera. Y, entre esas posibilidades inéditas que se le ofrecen a quien sea que aparezca, está en especial aquella de fundir a su manera arte y vida. Flaubert puede hacer arte con la vida de la hija de un campesino en la medida en que ella pueda, a su vez, transformar su vida en arte y la invención del escritor en una manera de vivir. Esta posibilidad plantea dos tipos de problemas. Existe por supuesto el trastorno “social” que acosa el alma de los contemporáneos: el “desclasamiento” de los hijos e hijas del pueblo alcanzados por la “vanidad” literaria que los arranca de

su condición. Balzac ya había dedicado El cura de aldea al destino funesto de la hija de un chatarrero alcanzada por la revelación del libro y el culto del ideal. Su primera preocupación era denunciar el peligro social que surge de la posibilidad de que cualquiera sea un individuo que participa de todos los goces y especialmente de los goces del ideal. Esa es la razón por la que sin dudas no mató a su heroína. Al contrario, la hizo cómplice de un crimen, literalizando el crimen simbólico de la mezcla de las condiciones y de los destinos.

Flaubert es ajeno a estas preocupaciones. Su única preocupación atañe al arte. Se refiere al nudo que liga la igualdad artística a esta nueva división de lo sensible que hace que los placeres del alma estén disponibles para cualquiera. Es éste el segundo problema que concierne ya no al orden social sino al arte en sí mismo: si el futuro del arte busca una nueva forma de indiferenciación entre el arte y la vida no artística, y si esta indistinción está disponible para cualquiera, ¿qué le queda al arte para fundar su especificidad? La nueva fórmula que funda la diferenciación del arte significa también su caída en la indiferenciación de una vida que en todas partes se mezcla con el arte así como el arte se mezcla, en todas partes, con la vida. Para evitar esta consecuencia hay que separar las dos equivalencias, separar las dos maneras diferentes de tratar la indiferenciación entre el arte y lo que no lo es. Deberá haber una manera correcta y una manera incorrecta de tratar la indiferenciación. Es esta manera incorrecta la que el autor debe encarnar en su personaje. Debe construir a su personaje como su opuesto, como el antiartista. La manera correcta, la manera artística de tratar la indiferenciación, consiste en ponerla sólo en el libro, en el libro en tanto libro. La manera incorrecta, la manera del personaje, consiste en ponerla en la vida real. Es así cómo la vía del personaje se separa de la del artista. Y en ello consiste el espíritu "positivo" de Emma: ella trata al arte como algo positivo. Para ella, el arte significa cierto estilo de vida que debe penetrar todas las formas de la existencia. Tal es el principio de la equivalencia entre positivismo y sentimentalismo, esa equivalencia que define la vía antiartística. Para comprender la manera en la que se construye la diferencia, detengámonos en un corto pasaje que describe las sensaciones de la joven Emma asistiendo a misa en su convento:

Esa vida sin salir jamás de la tibia atmósfera de las clases y entre esas mujeres de pálida tez que llevaban rosarios con cruz de cobre la sumió dulcemente en la mística languidez exhalada por los perfumes del altar, la frescura de las pilas de agua bendita y el fulgor de los cirios. En vez de seguir la misa, miraba en su libro las piadosas viñetas con borde azul, amaba a la oveja enferma, al sagrado corazón atravesado por agudas flechas, o al pobre Jesús que cae bajo el peso de su cruz.[20]

Es aquí donde la vía del personaje ya se separa de la del autor. Pero no hay que confundirse a propósito de esta diferencia. Evidentemente Flaubert no culpa a Emma por su distracción durante el oficio divino. Porque para él también la mística languidez de los perfumes, el fulgor de los cirios y el borde azul de las viñetas constituyen el contenido real de la misa. Hace en tanto escritor exactamente lo mismo que le hace hacer aquí a su personaje: disuelve el acontecimiento –la ceremonia religiosa– en un simple juego de sensaciones y emociones. Y se deja él también acunar por el ritmo ternario de su frase así como Emma se mece al ritmo de la languidez mística del altar. Incluso más, el tratamiento que él le da a toda la historia de la vida y de las desgracias de Emma es el mismo que Emma da a la misa: como un puro goce de sensaciones e imágenes. El error de Emma no consiste entonces en dejarse llevar hacia el misticismo. Al contrario, consiste en serle infiel a él. Emma, en efecto, traiciona este "misticismo" a partir del momento en el que quiere darles a las sensaciones y a las imágenes místicas una figura concreta, cuando quiere verlas encarnadas en objetos y en personajes reales. Ése es su pecado mortal: quiere construir con los elementos de la languidez mística la trama de su vida y el decorado de su casa. La literatura es para ella, antes que nada, una bella caja de herramientas para escribir. Y el arte que le pone a su vida lo encarnan las cortinas, las arandelas, los dijes para su reloj, un par de floreros de vidrio azul para poner sobre su chimenea, o un costurero de marfil con un dedal de plata sobredorada.

Ése es el error de Emma, su falta contra el arte a la que podemos

ponerle un nombre: estetización de la vida cotidiana. La expresión sin duda todavía no existe, pero la preocupación sí que existe ampliamente y Flaubert la formula claramente en una carta a Louise Colet:

¡Cuánta buena gente que, hace un siglo, podría haber vivido perfectamente sin Bellas Artes ahora no puede vivir sin estatuitas, musiquitas y pequeña literatura! (¡Reflexionemos solamente sobre la ominosa proliferación de malos dibujos que son responsabilidad de la litografía! Y qué bellas nociones puede extraer el pueblo en cuanto a las formas humanas.)[21]

El punto de vista de Flaubert es lo que Adorno resumirá en su crítica a lo kitsch. Es necesario evaluar la importancia de lo que está en juego: el kitsch no es arte pasado de moda. Es cierto que el arte que entra en la vida de los pobres es aquel que, en general, los estetas han descartado. Pero el problema es todavía más profundo: el kitsch es el arte incorporado a la vida de cualquiera, que se ha convertido en parte del decorado o del mobiliario de su vida cotidiana. A este respecto, Madame Bovary es el primer manifiesto antikitsch. El transcurso de la novela da lugar a una diferenciación incesante: el personaje no deja de actuar allí a contracorriente del artista. Flaubert hace incluso un poco demasiado para demostrarlo, sobre todo cuando evoca las inquietudes literarias de Emma y le hace estudiar en Eugène Sue las descripciones de moblajes. Hay medios más sencillos que la lectura de las novelas de Eugenio Sue para estar al día en lo que concierne a la moda en materia de mobiliario. Pero Flaubert necesita asimilar el “estetismo” de su personaje a la simple confusión entre literatura y moblaje. Tiene tanta necesidad que le confiesa a Louise Colet que la literatura es una compensación respecto de su sueño imposible de poseer

…divanes de plumas de colibrí, tapices de piel de cisne, sillones de ébano, parquets de escamas, candelabros de oro macizo, o bien lámparas talladas en esmeraldas.[22]

Éste es el fondo del problema: la tentación de insertar al arte en la vida real debe singularizarse en un único personaje y ser condenada a muerte en la figura de la mala o de la falsa artista. El crimen de Emma es un crimen contra la literatura. Consiste en haber hecho mal uso de la equivalencia entre el arte y la vida. La literatura debe condenarla a muerte para preservar al arte de su doble maléfico, la estetización de la vida. La cuestión no es una cuestión social en el sentido en el que se usa el término comúnmente: no consiste en preservar el arte de lo vulgar. Sino que consistirá, cada vez más, al contrario, en preservarlo de la gente refinada. Sin duda el refinamiento de Emma es todavía rudimentario. Pero encontrará una encarnación totalmente distinta treinta años más tarde en el Des Esseintes de Huysmans, el esteta que quiere vivir rodeado de las más exquisitas creaciones del arte, desde los versos de Mallarmé hasta los perfumes raros o hasta las plantas increíbles. Y treinta años después de A contrapelo, Proust se las agarrará con los hombres del gran mundo enjuiciando a esos estetas que le piden al arte que cautive sus vidas, que marque el ritmo de sus amores, o que decore sus casas. Y para ello inventará todo tipo de sentencias que castiguen sus crímenes contra la literatura y el arte: casará a Swann con la semimundana idiota de la que él está enamorado sólo por su parecido con una figura de Botticelli; enviará a Saint-Loup a la muerte en el campo de batalla como recompensa por sus sueños de nueva epopeya y encadenará al señor de Charlus, aquel que trata a las obras de arte como recuerdos de gloria nobiliaria, sobre la "roca de pura materia" dentro del burdel de Jupien.

Es en esta guerra entre el arte y el "estetismo" en donde Flaubert es un precursor. Para ganarla, no alcanza con que el artista castigue a sus personajes. Hace falta también que él muestre la manera correcta de hacer lo que ellos han imitado fraudulentamente, la indiferenciación entre el arte y la vida. El escritor quiere limitar esta indiferenciación al libro solamente. ¿Pero qué significa esto realmente? Conocemos, en efecto, el principio flaubertiano: en la medida en que el tema es indiferente, es sólo el estilo el que hace a la diferencia del arte. Pero, ahora bien, si estilo significara solamente el arte de las bellas frases que está allí para revelar la descripción de situaciones y de personajes vulgares, nada

distinguiría al artista de los personajes. Si ése fuera el caso, el artista ajustaría frases elegantes a historias triviales así como Emma ajusta arandelas "artísticas" a sus candelabros, o dijes a su reloj. El trabajo del estilo debe entonces significar todo lo contrario. Debe consistir en suprimir arandelas y dijes. En este sentido es que constituye una "manera absoluta de ver las cosas". Emma podría haber percibido lo que es esa manera cuando sentía la "languidez mística" de la misa. Gozar de esa "languidez mística" es sentir el goce de una armonía pura de sensaciones, desligada de toda historia y de toda función, de todo sentimiento personal y de toda propiedad atribuida a las cosas. La manera absoluta de ver las cosas es la manera en la que las vemos, en la que las sentimos, cuando ya no se es un sujeto personal que persigue objetivos individuales. Entonces, las cosas se liberan de todos los lazos que las convertían para nosotros en objetos útiles o deseables. Se despliegan así en un sensorium de puras sensaciones, desligadas del sensorium de la experiencia ordinaria.

Hay una persona que podría haberle explicado esto a la joven Emma. Desgraciadamente, es la última persona que podríamos encontrar en el convento de las buenas hermanas. Es, en efecto, el Diablo. Antes de escribir Madame Bovary, Flaubert había escrito la primera versión de La tentación de San Antonio. Pero el Diablo, tentador del ermitaño, se había mostrado más astuto y más generoso que las viejas hermanas del convento. Le había explicado al santo el principio de la "languidez mística" durante el viaje que le había procurado a través de los espacios. Le había hecho descubrir lo que significa la vida, lo que ésta nos ofrece cuando nuestras sensaciones se liberan de las cadenas de la individualidad. Gracias a él, el santo pudo descubrir a qué se parecían las formas de la vida impersonal, preindividual:

… existencias inanimadas, cosas inertes que parecen animales, existencias vegetativas, estatuas que sueñan y paisajes que piensan.[23]

En ese mundo de lo impersonal, el alma pierde su identidad, se

escinde en una multiplicidad de átomos de pensamiento que se unen a esas cosas que también han explotado en una danza de corpúsculos. El Diablo le recuerda al santo que seguramente ya ha sentido muchas veces esa experiencia de la fusión del afuera con el adentro:

A menudo, a propósito de cualquier cosa, de una gota de agua, de una concha de mar, de un pelo, te detuviste inmóvil, con la pupila fija, con el corazón abierto.

El objeto que contemplabas parecía invadirte, a medida que te inclinabas hacia él, y entre ambos se establecían lazos, se apretaban el uno contra el otro, se tocaban a partir de adherencias sutiles, incontables.[24]

Estas sutiles adherencias, estas conchas de mar, estos pelos o estas gotas de agua, a las que podemos agregarles algunos rayos de sol, soplos de aire, granos de arena o de polvo levantados por el viento, son quienes forman el tejido sensible de Madame Bovary. Son los verdaderos acontecimientos de la novela. Cada vez que, en efecto, algo adviene, especialmente el nacimiento de un amor, son el contenido real del acontecimiento. “El aire, al filtrarse por debajo de la puerta, arrastraba un poco de polvo sobre las baldosas”.[25] Así se señala la intensidad de la intimidad que se crea entre Emma y Charles. Si Emma abandona su mano en la de Rodolfo, el día de los comicios, es menos por el efecto de su retórica que por una combinación de elementos sensibles: rayitos de oro irradiados en torno de sus pupilas negras, un perfume de vainilla y el penacho de polvo que la diligencia levantaba a lo lejos[26]. Y en cuanto al amor que nacía por León, era un asunto de cabellera, de insectos, de rayos de sol y de gotas de agua:

El agua corría; matas frágiles se inclinaban sobre ella impulsadas por la corriente y se desplegaban sobre su limpidez como verdes cabelleras abandonadas. De vez en cuando, un insecto de finas patas

caminaba o se posaba sobre las varas de los juncos o las hojas de los nenúfares. Un rayo de sol atravesaba los glóbulos azules de las ondas, que se sucedían y estallaban en pedazos.[27]

Esto es lo que sucede: glóbulos azules sobre olitas bajo el sol o penachos de polvo levantados por el viento. Hete aquí lo que los personajes sienten y lo que provoca su bienestar: un puro fluir de sensaciones. Mucho más tarde, el narrador proustiano resumirá en estos términos el mensaje que sensaciones semejantes le dirigen como un desafío a quienes las experimentan: "Atrápame al vuelo si puedes, y procura resolver el enigma de felicidad que te propongo."[28] Pero los protagonistas de Flaubert no están ni siquiera cerca de adivinar el enigma. Porque ni siquiera pueden ver qué tipo de felicidad encierran los penachos de polvo o los glóbulos sobre las pequeñas olas. Ellos necesitan una verdadera historia que remplace a esos microacontecimientos. Quieren que los torbellinos, los rayos de sol, y las olitas se conviertan en propiedades reales que pertenezcan a objetos de deseo y de posesión, en rasgos de individuos a quienes se pueda amar y que a su vez amen también. No confunden el arte con la vida. Confunden un arte con otro y una vida con otra vida.

Toman a un arte por otro: se quedaron, en efecto, estancados en la antigua poética de las acciones, con sus personajes persiguiendo grandes proyectos, con sus sentimientos suscitados por las cualidades de las personas y con sus pasiones nobles opuestas a los sentimientos del común de la gente. Están fuera de hora para la nueva poética, para la poética igualitaria de la vida. Lo que significa también que toman una vida por otra. Se creen todavía en un mundo de sujetos y predicados, de cosas y de propiedades, de voluntades que persiguen fines y eligen los medios. Creen que las cosas y los individuos tienen propiedades reales, que hacen que poseerlos sea algo deseable. En resumen, no prestaron atención a la lección del Diablo: la vida no tiene razones. Es una agitación incesante de átomos que sin cesar forma y deshace nuevas configuraciones. Mucho después, un filósofo, Gilles Deleuze, dará a esas configuraciones el nombre de haecceidades y las definirá de la siguiente manera:

Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado.[29]

Son exactamente estas relaciones puras de movimiento y de reposo las que construyen los movimientos decisivos de Madame Bovary. Son ellas las que nos muestran a la vida así como el arte la capta en su verdad: como un puro fluir impersonal de haecceidades. La literatura dice lo verdadero y nos lo hace sentir al librar a esas haecceidades de las cadenas de la individualización y de la objetivación. Ésa es la manera correcta de efectuar la equivalencia entre la literatura y la vida. Eso es lo que debe hacer la literatura para Flaubert, y es lo que al menos él hace. Opone su manera a la de su personaje femenino en el tratamiento de cada acontecimiento sensible. Emma transforma sin cesar las haecceidades en cualidades de las personas y de las cosas. De esa forma vuelve a colocarlas incesantemente en el torbellino de los apetitos y de las frustraciones. Flaubert hace continuamente lo opuesto: extrae la felicidad pura de las haecceidades impersonales del tumulto de los apetitos y frustraciones personales. En el relato de sus deseos y de sus desilusiones, ahonda en esas "pequeñas aberturas" a través de las cuales "se perciben los precipicios"[30]. A través del ruido de sus desgracias, nos permite escuchar la música salvadora de lo impersonal. Frase tras frase, inscribe la diferencia de la literatura como una diferencia entre dos maneras de emparentar la literatura y la vida. Al derecho igualitario de todos los individuos de gozar de todos los goces, él le opone la igualdad radical que reina en el nivel de las haecceidades preindividuales. Y no hay allí una cuestión de filosofía personal. Se trata de la tarea propia de la literatura como nueva forma del arte de escribir que consiste en marcar las dos maneras de hacer que el arte y lo que no lo es sean equivalentes. Toda la diferencia reside en el tratamiento que se da a esos microacontecimientos que tejen la tela impersonal sobre la cual la experiencia "personal" escribe sus propios guiones, que pueden

ligarse en la figura de un sujeto de deseo, que es la manera del personaje. O se puede, al contrario, tejer a partir de ellos la tela de la vida sensible impersonal, y ésa es la manera del artista.

Flaubert marca la diferencia sin decirlo. Se contenta con oponer la respiración impersonal de la frase y el contenido ficcional del relato. Y puede hacerlo porque él mismo se ha retirado, en tanto autor, del relato. Medio siglo más tarde, Proust tratará el asunto de una manera más radical. Al emparentar al narrador con el protagonista de la historia, hará coincidir la intriga ficcional con la intriga literaria. Y podrá resumir todo el asunto en la interpretación de un acontecimiento perceptivo único: una mancha móvil de color en la orilla. Lo que el personaje vio en la playa de Balbec es la mancha hecha por cinco o seis jovencitas, o mejor dicho, algo más y algo menos que simplemente unas jovencitas: un ser colectivo hecho de miembros independientes, de un óvalo pálido, de ojos verdes o negros; o mejor aún, de redondeles de mica, de una gorra sport cubriendo mejillas rosadas, de una bicicleta, de palos de golf, de un meneo de caderas, y de dos o tres frases oídas al pasar entre las que se encuentra un molesto "vivir su vida"… Ahora bien, hay dos maneras posibles de tratar este enjambre móvil de sensaciones. Está aquella que elige el narrador en tanto personaje de la historia y que consiste en transformar los contornos flotantes de la mancha móvil en figuras individuales y en elegir entre ellas una figura única del objeto de amor, Albertina. Se deja llevar por el deseo de poseer todos los mundos que brillan en los redondeles de mica de sus ojos, todos los mundos que ella ha atravesado, todos aquellos mundos en los que ella puede escapársele y donde, en efecto, se le escapará. Y está también la vía que habría debido elegir, la que elige su doble, el escritor que va exactamente hacia el otro lado, y que la convierte en la "belleza fluida, colectiva y móvil" de la mancha incluso más fluida, incluso más móvil e incluso más colectiva. Convierte a las muchachas en algo todavía más inaccesible, todavía más inhumano, al lanzarlas sobre la gran ruta de las metamorfosis por donde ellas atraviesan todos los reinos de la naturaleza y todas las formas del arte para convertirse, cada una a su vez, en una bandada de gaviotas que efectúan un enigmático desfile sobre la arena, una madrépora, un cometa luminoso, el rey árabe del cortejo de los reyes magos de Gozzoli, estatuas expuestas al sol en una orilla griega y, para finalizar, una arboleda de rosas de Pensilvania sobre

un peñasco

a través del cual se ve toda la extensión de océano que recorre un steamer, deslizándose lentamente por la línea azul y horizontal que va de un tallo a otro de rosal, y tan lenta es la marcha del barco que una mariposa perezosa, que se quedó entre los pétalos de una flor que el navío ya dejó atrás, puede esperar tranquilamente a que sólo haya entre ella y la siguiente flor una parcela azul para echarse a volar con la seguridad de que llegará antes que el vapor.[31]

Este fin de episodio nos brinda una doble lección. Le muestra a Emma lo que se puede hacer, si se es escritor, con el ribete azul de las imágenes piadosas. Pero, para convertirse en escritor, hay que elegir entre dos historias: ya sea la historia de amor con Albertina, ya sea la historia de una carrera entre un steamer y una mariposa entre dos pétalos de rosas. Hay que elegir, pero el personaje siempre hará la elección equivocada. Si no ya no sería un personaje de ficción, sino un creador de literatura. Proust, sin embargo, es un poco más generoso que Flaubert, o un poco más dialéctico. La pena que sufrió el personaje a causa de su elección equivocada puede conmutarse en provecho. Si pierde a Albertina puede al final de cuentas comprender la manera correcta de observar una mancha móvil en la orilla. Puede comprender la verdadera equivalencia entre literatura y vida: la literatura es sólo la verdadera vida, la vida realmente vivida que se ha vuelto clara. Pero para ello es necesario que pierda a Albertina, que la pierda verdaderamente como individualidad, como ser vivo que quiere "vivir su vida", es decir, vivir la falsa vida que se tiene por verdadera. El objeto de amor debe morir, morir de verdad, para que la ilusión sobre la vida, la ilusión de la individualidad, sea destruida. El narrador, es cierto, siente cierta "repugnancia" de admitir el rigor de la consecuencia. Comprende ciertamente que los sufrimientos experimentados a continuación de su error al final de cuentas lo benefician. Debía pasar por esa enfermedad para adquirir la salud del escritor que sabe que la verdad suprema de la vida reside únicamente en la literatura. Pero, ¿cómo justificar el sacrificio sin recompensa que esto le solicita al objeto de amor? ¿Cómo justificar que se necesiten

tantas muertes para que un escritor pueda poseer su verdad?

Todos esos seres que me habían revelado verdades y que ya no estaban, se me aparecían como habiendo vivido una vida que sólo a mí había beneficiado, y como si estuvieran muertos para mí.[32]

Si esos asesinatos pueden justificarse es porque no es únicamente una cuestión de beneficio egoísta de un escritor. Tampoco se trata solamente de trazar la frontera entre el arte y la vida común. Se trata de la verdad y, por consiguiente, de la salud. La vida verdaderamente vivida, celebrada por El tiempo recobrado, no es la vida ideal de los estetas a la Des Esseintes. Es la vida que está de acuerdo con su verdad profunda, la vida que encontró la salud que le pertenece. Porque, entre los tiempos de Flaubert y los de Proust, la cuestión literaria se volvió, cada vez más, un asunto de salud. Mucho más allá de las historias de enfermedades y de decadencias que agitan a los contemporáneos de Huysmans, la cuestión de la literatura está ligada a la de las fuerzas que amenazan la vida. Se trata de saber si ella es cómplice de esa situación o si, al contrario, es la medicina que combate esas fuerzas. La literatura como tal nació con la inversión poética que puso a la interpretación de la vida en el lugar de la lógica de las acciones. La vida, en el pleno sentido de la palabra, no como el curso empírico de las cosas sino como la fuerza que domina individuos y colectividades, es su propio objeto. Si puede jactarse de ser la verdadera vida, es porque es capaz de curar las enfermedades que amenazan a la vida.

¿Cuáles son esas fuerzas? Hay una que ya es conocida hace tiempo. Es la fuerza de las palabras. Las palabras son esos seres sin cuerpo, capaces de arrancar a las existencias de su destino natural. Es así cómo palabras tales como “libertad” o “igualdad” exaltan a la gente común, a quienes les alcanzaría con ocuparse de vivir, de ganarse la vida y de reproducirla, y quienes quieren en consecuencia expresar sus opiniones sobre asuntos del gobierno que no están dentro de sus competencias. Es así también cómo las jovencitas destinadas a los cuidados del hogar y de la familia se lanzan, arriesgando su moral y su vida, a perseguir el sentido oculto de ciertas palabras como

“felicidad”, “pasión” y “embriaguez”. Pero esta es una historia antigua que alcanza al buen orden de la familia y de la sociedad, reanimada ésta sólo por la angustia nueva frente al “torrente democrático”. Pero hay un peligro nuevo que inquieta cada vez más a los hombres eruditos durante el siglo XIX. Un enemigo insidioso amenaza la vida, un enemigo que vive en su interior, que se confunde con su propia fuerza: la vida es amenazada por la voluntad. Tal es la lección suministrada en La piel de zapa por el viejo anticuario que le da al personaje principal la piel mágica y mortal:

El hombre se consume a causa de dos actos instintivamente realizados, que agotan las fuentes de su existencia. Dos verbos expresan todas las formas que toman estas dos causas de muerte: QUERER y PODER […]. Querer nos abrasa y Poder nos destruye; pero SABER deja a nuestro débil organismo en un perpetuo estado de calma.[33]

No es sólo el poder de las palabras errantes lo que desvía a un número más o menos importante de frenéticos cerebros. Lo frenético parece a partir de allí consubstancial con la vida misma. Es su propio impulso ciego apropiarse así de todas las palabras y de todas las imágenes para construir sin tregua objetos de deseo: bienes de consumo, objetivos a alcanzar, personas a conquistar.

La literatura emerge con este diagnóstico. Emerge como la interpretación de esa vida, es decir, como su saber. Pero ese saber en sí mismo es, en un sentido, cómplice de la enfermedad diagnosticada. La piel de zapa pretende ser “una suspensión fisiológica definitiva operada por la ciencia moderna sobre la vida humana[34]”. Pero los críticos acusan con todo derecho al médico de creerse el director de orquesta épico de esa enfermedad. Una generación después, el joven Zola declara con crudeza que su gusto lo lleva a deleitarse con esa enfermedad del cuerpo social que los Goncourt encarnaron en la hija del pueblo pervertida llamada Germinie Lacerteux.[35] Y el estetismo de des Esseintes se afirma como una manera de exacerbar la “sífilis” que corroe la vida

moderna. La literatura pura, tal como la encarnan Flaubert o Proust, apuesta entonces a deshacer esa dudosa solidaridad de la enfermedad y de la medicina, al redefinirlas para separar claramente a la enfermedad de la medicina, la correcta e incorrecta interpretación de la vida.

La causa de la enfermedad debe entonces reducirse a un simple principio que consiste en la incorrecta interpretación de la sensación, la incorrecta interpretación de los penachos de polvo, de las gotas de agua o de las manchas móviles de color. El principio del mal es su solidificación como objetos de deseo y de amor; en consecuencia, como causas de sufrimiento. Este diagnóstico propio de la literatura como tal afirma entonces su singularidad dentro del gran tumulto de médicos de todos los géneros que se abocan a la gran enfermedad que sufren los individuos y la sociedad moderna. Esta gran enfermedad recibe el nombre de democracia, de excitación, pero también se le da cada vez más decididamente un nombre erudito: se la llama "histeria". "Histeria" es un término clínico cuyo significado ha variado radicalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando lo que se consideraba entonces una enfermedad orgánica femenina se convirtió en una enfermedad física común a ambos sexos. Pero la historia de ese desplazamiento no revela únicamente un capítulo de la historia de la ciencia médica. Antes de establecerse en la teoría psicoanalítica como el nombre de un trastorno psíquico particular, la palabra y la noción viajaron entre ciencia y literatura, ciencia y opinión, literatura y opinión. Adquirieron un uso predominante: designar la manera en la que los cuerpos sufren de una enfermedad que no tiene una causa orgánica sino que es provocada por un exceso de pensamiento. En este sentido, "histeria" se convirtió en otro nombre para esa "excitación" denunciada como el producto de la excesiva disponibilidad de las palabras, imágenes y pensamientos propios de la "vida moderna". Los científicos se abocaron a otorgarle un significado clínico preciso a ese término viajero. Pero la literatura también se pensó y se practicó como una ciencia clínica. Lo que el novelista de Emma y el de Albertina proponen en común es un diagnóstico y un tratamiento específico de esta histeria que se convirtió en la gran preocupación de sus contemporáneos. La redujeron a ese único error que consiste en solidificar las configuraciones flotantes e impersonales de las sensaciones a título

de los sujetos y objetos a poseer. La cura podía entonces emparentarse con el descubrimiento de la verdadera vida, una verdadera vida vivida a condición de hacer estallar en pedazos las cualidades sólidas de las cosas, de devolverlas a su identidad de partículas azotadas por el flujo impersonal. Era esa la salud que podía ofrecer la literatura, una salud cuya formulación es próxima, en un sentido, a aquella del mal que se fijaría como el opuesto de la histeria, a saber, la esquizofrenia. La cura literaria que propone Flaubert, la que Proust teoriza y practica a la vez, le dan al escritor médico un estatuto que podría llamarse del siguiente modo: el esquizofrénico que goza de buena salud. Este esquizofrénico que goza de buena salud se aboca a deshacer las conexiones patológicas realizadas por los personajes de la ficción entre una aparición sobre una playa, la idea de individualidad y el sueño del amor. Permite que la mancha fluida y móvil se desplace libremente por la línea azul en donde se convierte en una bandada de gaviotas, en una colección de estatuas griegas, o en una arboleda de rosas de Pensilvania. Así es la verdadera vida, la vida entregada al puro múltiplo de sensaciones.

Pero esa es por supuesto una esquizofrenia muy controlada. El escritor esquizofrénico es también un buen médico de familia. Sabe cómo reencadenar los elementos desligados. Conoce las leyes de la metaforización sobre las que dice que obedecen a la misma racionalidad que las leyes de la naturaleza. No olvidó sin embargo la antigua poética –y medicina– aristotélica que transforma la ignorancia en saber gracias al juego de la peripecia y del reconocimiento. Con semejante bagaje, afirma su capacidad de curar a los histéricos, a costa de dejar que algunos o algunas perezcan para salvar a otros. Esto quiere decir también que necesita de su doble histérico para su propia salud esquizofrénica que es la de la propia literatura. Entendamos bien las cosas: no necesita al histérico simplemente como el médico necesita a sus pacientes. Lo que necesita es la ficción del histérico y su tratamiento para separar a la “esquizofrenia literaria” de la verdadera esquizofrenia. Libera los torbellinos y las pequeñas olas de la vida impersonal, preindividual. Pero no deja que ellos lo separen de sí mismo. La ficción del histérico le permite mantener la frontera entre la esquizofrenia correcta y la otra.

Es lo que otra novela, otra ficción consagrada a la relación entre literatura y esquizofrenia, a saber, Las olas, nos permite comprender. Conocemos la estructura de la novela: Virginia Woolf hizo estallar allí la unidad del narrador en seis personajes que son como seis centros perceptivos, seis maneras de tratar la sensación. Pero surge rápidamente que entre esas seis figuras la igualdad es sólo aparente. De hecho, dos personajes pesan más que los otros. Ocupan dos posiciones simétricas, como en las dos extremidades de la cadena que une a los seis personajes. Uno es Bernard, el personaje incapaz de no darle identidad a los acontecimientos, a las cosas, y a los personajes, incapaz de no dejar nunca una sensación, un momento, una palabra sin relacionarlos con otro. El otro es Rhoda que, al contrario, es incapaz de fijar identidades, ya sea la de su propio rostro, incapaz de relacionar un momento con el momento que le sigue. En un sentido, estos dos personajes vuelven a establecer el juego de relaciones de simetría inversa que unía al escritor con el personaje. Pero la distribución del juego se ha modificado. Porque lo que Rhoda quiere hacer –y lo que define su enfermedad– es exactamente lo que el escritor esquizofrénico proponía como cura al mal que describía: quebrar la "insanía de la existencia personal", desplegarse en círculos cada vez más amplios de comprensión, capaces finalmente de abarcar el mundo entero. Ella sueña con poder inflar

una vasta pompa para que el sol se pusiera y se levantara en ella, y poder tomar el azul del mediodía y el negro de la medianoche y ser expulsados y escapar del aquí y del ahora.[36]

Lo que ella intenta hacer es exactamente lo que el Diablo le enseñaba a San Antonio: quebrar las barreras de la subjetividad individual y adherir a las haecceidades de la vida preindividual. Lo que ella siente es esa misma atmósfera que Flaubert desplegaba alrededor de sus personajes sin que ellos fueran capaces de sentirla. En un sentido, entonces, Rhoda se cura de la enfermedad que impedía que Emma o el narrador proustiano eligieran el verdadero goce de la vida.

Pero Virginia Woolf no puede hacer de esquizofrénico que goza de buena salud. Ella sabe demasiado bien lo que significa la esquizofrenia. Ella sabe lo que encubre el bello sueño de la libre asociación de las manchas de color, penachos de polvo y gotas de agua: la realidad de una disociación. No es víctima del juego de palabras proustiano que embiste a la impresión inscripta en nosotros con la sensación de escribir el libro. Ella sabe que la impresión no escribe nada. Se contenta con pegar y herir. Y ella también condena a muerte. Rhoda muere, en efecto, así como Emma, como Albertina. Pero muere de una manera muy particular: ni adulterio, ni deuda, ni veneno, ni caída del caballo. Rhoda muere en una sola frase, una frase muy corta pronunciada por supuesto por Bernard ya que, en el último episodio, éste se convirtió en el único narrador que absorbió la voz de todos los demás: "Perceval está muerto y Rhoda está muerta[37]." Nos lo dice al pasar, sin explicación. Lo de Perceval ya lo sabíamos: murió, como Albertina, a causa de una caída del caballo. Después de todo, nunca había tenido una existencia propia; había sido solamente su ilusión histérica. Pero lo de Rhoda es otra cosa. Es la primera y última vez que se nos habla de su muerte. Y no sabremos nada más acerca de este tema. Simplemente se desvanece. Pero con el relato de su sufriente vida se desvaneció ya la figura del escritor como esquizofrénico que goza de buena salud. Porque Rhoda, a lo largo de todo el relato, se mostró ante nosotros como aquella que poseía la mirada del escritor esquizofrénico, los sentidos del escritor esquizofrénico. Pero se mostró también como la que, por esa misma razón, era incapaz para siempre de escribir. Es por ello que no puede haber ni relato ni lección de su muerte. Ella muere únicamente en la frase de Bernard: el hombre que goza de buena salud, de muy buena salud, tiene a su cargo la tarea de escribir la historia en lugar del narrador esquizofrénico. Esa es la conclusión que el escritor deberá extraer del asunto si quiere tomar en serio esta cuestión de la esquizofrenia. Esto quiere decir también que la muerte del personaje todavía puede salvar al narrador, pero que ya no puede salvar al escritor.

En el campo de batalla.

Tolstoi, la literatura, la historia

Los relatos de batalla que puntúan La guerra y la paz pueden resumirse en una escena emblemática: un emperador, un general, o un oficial observa el campo de batalla desde la altura. En medio del humo que asciende por aquí y por allá, intenta reconocer la disposición de las tropas y el orden del combate que su genio (francés) o su ciencia (alemana) de la guerra trazaron a través del habla o sobre el papel. ¡Qué lástima! El enemigo que cree a la izquierda está a la derecha, no por una astucia, sino simplemente porque él también se equivocó acerca de la posición del adversario. Aquí está entonces, apareciendo bruscamente y de improviso. Estrategas, ayudantes militares de campo y mensajeros circulan para restablecer el buen orden de las cosas. Pero su agitación es en vano. El destino de la batalla no depende de ellos. Está por completo en las manos de aquellos a quienes creen comandar. Según si un entusiasta grita "¡Hurra!", arremetiendo locamente contra el enemigo, o si un miedoso da la señal de la debacle, gritando por sobre el ruido de la ametralladora "¡Estamos perdidos, compañeros!", el movimiento de masas traerá la victoria o la derrota. Y la acción irreflexiva del que ataca sin orden y casi por distracción puede revelarse más eficaz que todas las estrategias ordenadas. Es así como Nicolás Rostov se ilustra sobre el campo de batalla de Ostrovna. Camina entre dos hileras de abedules soñando con su alazán, muy temprano en la mañana, y con la bella esposa del mayor, cuando llama su atención la música alegre de la fusilería: "Trap-ta-ta-tap"; luego discierne la mancha que forman, en medio de los ulanos anaranjados, los dragones azules, franceses, montados sobre sus caballos grises. Se lanza sin orden a la persecución de los dragones, con la misma excitación que generaba en él la caza de lobos en las tierras familiares, y captura al oficial francés, hazaña que le vale la cruz de San Jorge.

Es así como el gran estratega desempeña su verdadero papel. Si

sabe transmitir con su actitud la sensación de que todo lo que ve aparecer de improviso ya estaba previsto por él, será capaz de suscitar ese impulso inconsciente de los hombres de la tropa de quienes depende la victoria. Vana como saber de la previsión, la ciencia de los jefes es, en cambio, preciosa como simulacro para producir ese impulso, para transformar el instinto de paz, el instinto inconsciente de conservación que hace que las masas vivan según la vida inconsciente de la naturaleza, en instinto de guerra. Porque se mantiene fiel a esa ley del inconsciente colectivo, Kutuzov, el verdadero estratega, puede permitirse dormir durante los consejos de guerra y bostezar cuando se exponen los planes de ataque. Sabe que, como dirán un siglo después, las masas son los verdaderos héroes, pero también sabe que lo son justamente por su propia falta de heroísmo. Al retirarse, al abandonar Moscú y dejársela al conquistador, Kutuzov decreta la victoria: la victoria de la Rusia de los campesinos, de las pequeñas acciones y de los pequeños objetivos de todos los días, cuya inercia vencerá no sólo a los invasores sino incluso al propio mito del gran hombre.

Ésa es la lección del episodio consagrado. Lección que, para desesperación de los estetas, Tolstoi cree correcto sistematizar en capítulos introductorios a cada relato de campaña y en un epílogo de doce capítulos: la guerra, que siempre mantuvo el mito de la acción decisiva de los grandes hombres, le revela al observador preciso todo lo contrario. Los grandes hombres no hacen la historia. Napoleón no quiso la campaña de Rusia. Quiso, como mucho, una a una y sucesivamente, la multitud de pequeñas decisiones que terminaron engranándose las unas sobre las otras y llevando al ejército francés a Moscú. Los rusos tampoco pudieron elegir recular frente a él. En cada una de las batallas, la previsión y los planes se revelaron caducos, vencidos por el entrelazamiento infinito de pequeñas acciones y reacciones. En cada una de ellas se revela que aquellos que prevén y comandan no hacen sino prever y comandar acciones cuyo fin está dentro de sí y que sólo por vías oblicuas producen efectos sobre el terreno. Son las masas las que actúan, de hecho, y lo hacen precisamente porque no se dejan distraer por la determinación ilusoria de los fines y de las estrategias. Lo que llamamos las leyes de la historia es el resultado de la relación –que ningún cálculo humano domina– entre esas series de actos entrelazados y heterogéneos.

Los estetas que suspiran frente a la exposición de estas tesis se equivocan en un punto. Esta "filosofía de la historia" no es, como ellos creen, un cuerpo extraño indiscretamente injertado sobre la marcha de la ficción y el arte de la literatura. La literatura habla exactamente sobre sí misma cuando opone la historia de los grandes hombres a la de las masas. En efecto, la novela opone el punto de vista propio de la literatura al punto de vista de los historiadores. Estos últimos, invariablemente, una vez que la batalla finaliza, la reescriben. Para ello cuentan con sus documentos: los planes de los estrategas que describen la batalla ficticia, la que está en sus cabezas y no ocurrirá jamás; y los informes de los oficiales que, luego, retraducen los hechos reales de la batalla en términos de estrategia y completan así la ficción oficial. En consecuencia, no hay nada sorprendente en el hecho de que la historia reproduzca indefinidamente el mito de los grandes hombres que hacen la historia. Sus documentos son las ficciones –en futuro– de esos grandes hombres y las ficciones –en pasado– de los que están a cargo de demostrar que las cosas sucedieron correctamente conforme a su dominio ilusorio de los acontecimientos. Esta ciencia histórica es la tautología del poder.

La literatura cuenta con otros documentos. Es, dice Tolstoi, la multitud de relatos, cartas y testimonios de quienes vivieron, en un punto o en otro, uno de esos microacontecimientos cuyo entrelazamiento imprevisible forma lo que se llama "la batalla". La literatura tiene su tiempo y su espacio: el presente localizado de los actores que efectivamente formaron parte de un asalto, de una retirada o de una marcha a ciegas; tiene su verdad: la de los anónimos que con sus miles de acciones conjugadas le dieron un rostro al acontecimiento. A la ficción globalizadora de los estrategas que releva la ciencia de los historiadores, le opone su verdad, tejida con lo que los testigos saben y con lo que ignoran, con la acción consciente de los individuos y con la ley inconsciente que los une.

Esta oposición entre una historia de los grandes personajes y de los acontecimientos, escrita por los secretarios del poder, y una historia de las masas, escrita a partir de los testimonios de la acción de los silenciosos, evoca para nosotros, por supuesto, otra polémica. Es así como Marc Bloch y Lucien Febvre oponen la nueva historia científica de las masas y de los largos ciclos de la vida material, que

se apoya sobre la estadística y la geografía, a la antigua historia "cronística": la historia de los príncipes, tratados y batallas, escrita a partir de los archivos oficiales y de los informes diplomáticos. Se podría decir que la literatura, en la obra de Tolstoi, anticipa, en sus ficciones, la verdad científica que está por venir. Pero sería decir demasiado poco. Porque es una verdadera batalla de frentes invertidos lo que su polémica nos presenta. Es la literatura como tal la que se las da de discurso de la verdad, que opone su historia, tejida de la multitud de gestos oscuros de gente anónima, a las ficciones del poder y a su traducción historiográfica. Ya Hugo o Balzac, entre otros, habían opuesto fuertemente a la historia historiográfica de los acontecimientos su historia, la de las costumbres vividas y la de las profundidades oscuras de la sociedad. La revolución de la ciencia historiográfica ocurrió antes que nada en la literatura. Es la propia revolución la que hace existir a la literatura.

Es que es en esas historias de grandes personajes y de acontecimientos bien encadenados donde la literatura reconoce precisamente su propio pasado: la jerarquía representativa que unía la dignidad de los géneros con la grandeza de los personajes; la de la unidad de acción y de la intriga bien dispuesta, conducida por personajes que van hasta el límite de sus voluntades. La ciencia historiográfica todavía está vigente en las bellas letras. La literatura entró en otro tiempo en el que las distinciones de dignidad ya no tienen curso. La vida de cualquiera es tan interesante como la de los grandes personajes, incluso más porque revela los secretos de la gran vida anónima. Es esta revolución literaria la que pone en escena Tolstoi, cuando reescribe una escena de la Historia del Consulado y del Imperio de Thiers. El historiador había descrito con complacencia la conversación informal de Napoleón con un cosaco retrospectivamente atónito al enterarse de que aquel que acababa de hablarle con simpleza era el Emperador de los franceses. En la obra de Tolstoi, el cosaco Lavruchka reconoce a primera vista a su interlocutor y se divierte al permitirle jugar el juego de la "simpleza" principesca.

Pero no es sólo la abolición de las jerarquías entre personajes lo que opone las nuevas historias de la literatura a las antiguas ficciones de la grandeza. Se trata incluso de una inversión de la idea de

personaje y de acción. Es el propio modelo de la acción concertada con los objetivos lo que ha fracasado. Los éxitos o reveses que una interjección feliz o una interjección infeliz provocan, o la reacción frente a un ruido de balacera, a un olor a humo o a una mancha de color, destacan en el plano de la "gran historia" lo que el novelista de las "costumbres de provincia" ya había demostrado en la descripción de los comicios agrícolas, donde el representante de la autoridad y el seductor sólo alcanzaban sus objetivos gracias al desafío que les ofrecía la pasividad de las cosas no deseadas: el letargo de una tarde de verano, un soplo de viento, el polvo levantado a lo lejos por las ruedas de una diligencia. Lo mismo es válido, en lo sucesivo, para las decisiones de los generales y de los hombres de Estado. Stendhal y Hugo habían opuesto los márgenes del campo de batalla –aquellos por donde Fabricio cabalgaba sin comprender nada y donde Thénardier se libraba al saqueo de cadáveres– al centro donde se decidían las acciones. Pero la admiración de Stendhal por el gran estratega no disminuía, así como tampoco mermaba el respeto de Hugo por un destino excepcional. En la obra de Tolstoi, en cambio, la periferia invadió el centro. Lo que se encarna en la persona de Napoleón es el héroe de la voluntad, el hombre de grandes objetivos y de inmensos medios puestos a su servicio. No sólo las grandes acciones se dividen en una infinidad de pequeños movimientos azarosos, sino que la acción y la pasividad alcanzan su punto de indiferenciación. Así es como Pedro, vestido de civil, ve el campo de batalla de Borodino:

¡Puf! Y en seguida se veía una humareda redonda, compacta, que se irisaba en tonos violetas, grises y blancos. Y ¡bum!, se oye de nuevo entre aquella humareda.

¡Puf! ¡Puf! Dos humaredas se levantan juntas y se confunden.¡Bum!, ¡bum!, y el sonido confirma lo que el ojo ve.[38]

Hay aquí, se diría, una visión de espectador y de esteta que transforma a la guerra en fuegos artificiales. Pero esta atención puesta en el ruido de las balaceras, en el destello de las detonaciones y en el olor de la pólvora por medio de la que el civil

transforma a la guerra en espectáculo es también lo que provoca la precipitación hacia el fuego de Nicolás Rostov o de su hermano, el pequeño Petia. Y es exactamente la igualdad de la acción y de la inacción lo que se encarna en la figura de Kutuzov, el estratega antiestratega, el que gana las batallas despreciando los planes y dejando que el azar y las masas conduzcan su obra, y afirmen la verdadera fuerza que dirige la historia. Por un movimiento lento e implacable se impone en primer plano, sobre la ruina de las grandes ambiciones de los "hombres de acción" y de "decisión", la fuerza de una extraña alianza: la alianza de los contemplativos (Kutuzov, el general del sueño y de la contemplación; Pedro, el civil soñador) y de la gente humilde (los compañeros de Pedro en la prisión o los soldados que reciben en su campamento improvisado a ese turista particular).

La vida íntima de los personajes de la novela se rige por la misma ley que rige el destino guerrero de las colectividades. Los grandes proyectos del príncipe Andrés o las pequeñas intrigas de la familia Kuraguin se pierden en la arena como se pierde la fiebre guerrera e infantil de Petia Rostov o el gran sueño napoleónico. Pedro, el inactivo, se casará con la alegre Natacha, reconvertida en madre de familia modelo, y compartirá con ella la vida activamente adormecida del militar-agricultor honesto, Nicolás Rostov, y de la piadosa y anodina princesa María. Y, antes que en Lavruchka, el astuto cosaco, el hombre napoleónico encuentra su antídoto en el hombre de pueblo, Platón Karataiev, absolutamente absorbido por la multitud de pequeñas manualidades y de las canciones que olvida a medida que las inventa.

Cada una de sus palabras, cada uno de sus actos era la manifestación exterior de esa actividad inconsciente que era su vida. Y su vida, como él la sentía, parecía desprovista de sentido en tanto vida individual. Sólo adquiría un sentido como parte de un todo que percibía incesantemente.[39]

Pero Tolstoi no compone aquí solamente una figura emblemática del "pueblo ruso". Se trata también del ideal de una literatura que

modificó el sentido de sus historias y el estilo de sus personajes, para adecuarlos al ritmo profundo de la vida colectiva inconsciente.

La moraleja de la historia no está exenta de cierta ambigüedad. Porque Pedro continúa circulando por entre las tierras campesinas de los Rostov y la capital de las pequeñas intrigas y de los grandes sueños. De este modo, del libro pueden extraerse dos conclusiones. Antes de asestar al lector con los doce capítulos del epílogo doctrinal en el que se consagran las vanidades de los grandes hombres y el triunfo de las causas ínfimas y entrelazadas, el novelista le dejó la palabra final a uno de esos niños que no sabemos si hablan con la verdad o con los sueños, el pequeño Nicolás, el hijo del hombre de los grandes pensamientos, Andrés Bolkonski. Este último escuchó a Pedro hablando de la necesidad de crear, frente a la alianza de los santurrones y avispados alrededor del Emperador, una sociedad solidaria de la gente de bien. Y en seguida interpretó el asunto al modo del Plutarco que le hace leer un preceptor francés salido de la Antigüedad:

Mucius Scaevola se quemó la mano. ¿Por qué no haría yo entonces algo semejante en mi vida? Sé que quieren que me instruya. Y yo me instruiré. Pero un día habré terminado y podré actuar. Y le pido a Dios sólo una cosa: que me suceda lo que les sucedió a los grandes hombres de Plutarco, y que yo actúe como ellos.[40]

Tolstoi abre entonces una brecha en la demostración al dejar que el lector imagine a Nicolás en su rol de joven oficial decabrista, revelado contra el poder de la autocracia. La literatura se constituye quizás a expensas de ese suspenso. Si la historia erudita, instruida, se consagrará a construir figuras individuales de las encarnaciones de la ley colectiva, la literatura deberá vivir del desvío entre la gran razón de las inercias colectivas y la acción de los individuos que se obstinan en soñar, para ellos y para la colectividad, con un mundo mejor.

Pero ni la historia de los grandes acontecimientos a la manera de Plutarco, ni la de las masas y de los promedios estadísticos permiten

prever el futuro. El erudito de Yasnaya Polyana tampoco puede imaginar el nuevo desenlace que el poder soviético contemporáneo a la guerra mundial le impondrá a su historia. En el libreto que en 1943 le imponen a Prokofiev para la gran ópera patriótica Guerra y Paz, la historia ya no finaliza en la propiedad de los Rostov sino en la escena pública de la victoria del gran pueblo ruso, héroe colectivo conducido por un jefe heroico. Y el célebre "¡Hurra!" cuya fuerza, frente al enemigo, desmentía en la obra de Tolstoi las grandiosas pretensiones de la estrategia, al final acaba por aclamar al propio estratega, al mariscal Kutuzov detrás de la figura de quien se perfila la sombra del Pequeño Padre de los pueblos. El poder que se ejerce en nombre de la ciencia de la historia y de las masas vive necesariamente gracias a la unión de las fuerzas que la literatura se dedica a desunir.

El intruso.

Política de Mallarmé

Hasta aquí el Verbo era el intermediario entre poeta y lector;
ahora es una columna de silencio que florece solitaria en un
jardín escondido; si el lector escala los muros,
si ve caídasde agua, flores y mujeres desnudas,
debe sentir en primer lugar que todo eso no le pertenece,
que no está allí reunido para él.[41]

Se reconoce en estas líneas cierto paisaje mallarmeano, aquel que construye Sartre al retratar a Mallarmé con los trazos del hombre de letras en los tiempos del arte por el arte: hijo de la burguesía, cuya revuelta sacraliza al arte contra la utilidad mercantil y hace de esa sacralización el medio para edificar una nobleza fantasma, guardiana de un orden de lo incomunicable. El culto de la literatura la transforma en una empresa de destrucción de la palabra viva, aquella que significa, da testimonio y produce un compromiso. En lugar de esta palabra, el artista puro instituye un mundo de silencio y de petrificación.

Sartre inscribe entonces al poema mallarmeano en el seno de una división clara del espacio y de la palabra. El principio es simple: construye una separación de los espacios homóloga a la separación de los estados de la palabra enunciada en el Prefacio (“Avant-dire”), escrito por Mallarmé para el Tratado del Verbo de René Ghil: por un lado, está el estado bruto de la palabra, al que la multitud trata como una “moneda fácil y representativa” a los fines de la comunicación común; por el otro, el estado esencial del lenguaje. Si

el estado bruto es la moneda popular, ¿qué más simple que emparentar el estado esencial con el jardín secreto de piedras preciosas reservado a la adoración silenciosa de la élite? Sin embargo, la homología es torpe. Porque la palabra esencial no es para Mallarmé la lengua reservada a la élite. Es la lengua de la idea. Consiste, para él, en inventar no una palabra rara, separada del lenguaje de todo el mundo, sino la lengua en la que se traduce el propio surgir de las cosas. No se trata de sustraerle al Verbo su función de intermediario entre poeta y lector, por una razón muy simple: el Verbo, si se toma en serio la palabra, nunca tuvo tal función. El Verbo nunca fue un instrumento de comunicación. Siempre significó la palabra de Dios o la palabra divina, no la palabra que se usa sino aquella que dirige y envuelve, ese Verbo en el que "vivimos y nos movemos". Lo que el poeta quiere recuperar del Verbo son estas dos características esenciales: el Verbo es el lenguaje que crea en vez de nombrar simplemente, y el que se hace cuerpo en lugar de designar los cuerpos o de imitar su semejanza. Si quiere recuperarlas es para instituir una nueva residencia de la comunidad y no para constituir una "nobleza fantasma", que no necesita apuntalar una herencia tan pesada.

Porque el lenguaje "puro" que Mallarmé persigue no es, como quiere la vulgata modernista, un lenguaje "intransitivo" o "autotélico". Es, al contrario, un lenguaje que ya es en sí mismo una fuerza de comunidad, un "poema de todo el género humano", según los términos de August Schlegel. Su búsqueda tampoco conduce a ningún desencantamiento finisecular. Persigue, a su manera, la gran preocupación del siglo XIX: recuperar para los seres humanos lo que había sido sacralizado en la religión. Ese Tratado del Verbo de René Ghil, al cual Mallarmé le escribe el prefacio, con el costo para el autor de sufrir algunos discretos ataques, no es de ningún modo la obra de un esteta, que inventa jardines secretos para élites decadentes. Es la obra de un poeta que apela a la física y a la sociología. En la teoría de la audición de Helmholtz, René Ghil encontró –o creyó encontrar– la idea del instrumento verbal, que le asigna a las vocales timbres y colores. Y, con este instrumento, pretende construir los poemas científicos al servicio de una visión "evolutista" de la humanidad y de la religión humanitaria. Mallarmé, por su parte, no cree en esta ciencia. Pero, retomando los términos de su Prefacio en Crisis de verso, también él brinda el

anclaje a la cuestión del “verbo” poético.

La “crisis de verso” que sacude el fin de los años 1880 equivale en el “templo” poético a la revolución que había estallado un siglo antes sobre la “plaza pública”. La crisis de verso –la crisis de la medida temporal del poema– está ligada a la crisis ideal, la cual tiene un doble aspecto. En primer lugar, concierne a la “idea” del poema. Se trata de saber qué la organiza cuando se destituye la ficción representativa, y de definir así un modo nuevo de la ficción. Pero la ficción no es únicamente la idea del poema. Es la propia forma de la existencia de la idealidad, que debe oponer una “magnificencia cualquiera” del hombre a la “sombra” religiosa de antaño. La crisis ideal está entonces relacionada con la crisis social: se trata –y es la gran preocupación del siglo– de definir lo que constituye una comunidad humana más allá del simple sistema de intercambios.

La búsqueda del estado esencial, no monetario, del lenguaje no responde a la preocupación por un idioma de la élite sino a la exigencia de una economía simbólica de la comunidad separada de la economía política de la circulación. Mallarmé une el propio “atrincheramiento” del poeta a esa obligación. Ese “acto insensato de escribir” que se asocia con la soledad desesperada o heroica del elegido tiene en efecto un objetivo declarado: “Recrear todo, con reminiscencias, para comprobar que estamos exactamente allí donde debemos estar[42].” Esta “verificación” también tiene un doble alcance. En un primer sentido, debe sustituir los criterios de la poética representativa y al público de charlatanes legítimos que los confirmaba por una prueba de un nuevo tipo. La obra debe probar por su performance propia que está en su lugar en el gran poema impersonal del lenguaje. Pero esta prueba “interna” encuentra rápidamente otra preocupación. El poema del lenguaje es él también poema de una humanidad. Al demostrar su lugar en el poema común del lenguaje, el acto poético demuestra también el lugar que cualquier animal humano ocupa en la residencia de la divinidad humana.

El acto insensato del poeta se encuentra entonces con la cuestión política de la escritura, la del compartir la palabra como el modo de establecimiento de cierta comunidad. Verificar que el ser hablante

está “exactamente donde debe estar” es, en tiempos de Mallarmé, la preocupación política más compartida. Mientras se festejaba el centenario de la Revolución Francesa, la República postulaba para sí como tarea clausurar el siglo que separó a la república de sí misma, al fundar, más allá del juego único de las instituciones, un orden humano capaz de ocupar el sitio de la antigua religión. Esta República sabe que la educación de los niños no es simplemente una cuestión de distribución de los saberes útiles. Es la del animal político como animal literario, animal separado de su destino “natural” por su intrusión en el universo de la palabra escrita. La preocupación que más obsesiona a los pedagogos de la escuela republicana en tiempos de Mallarmé es la siguiente: que el aprendizaje de la escritura no separe a los cuerpos trabajadores de su destino. Es esta obsesión la que obliga a asociar necesariamente el aprendizaje de las letras y de las frases con las imágenes de los símbolos primitivos de la comunidad trabajadora: la carreta, la siembra, la cosecha y el pan (lo que Mallarmé llamará “el haz apenas inicial”). Es ella también quien exige que se le preste una atención maníaca a la posición del cuerpo frente a la página escrita y que se privilegie la caligrafía “vertical” por sobre la caligrafía “inglesa” de los calígrafos y de los contadores. Esta última es más rápida y más eficaz que la primera. Pero los pedagogos republicanos lo cuestionan esgrimiendo un argumento decisivo: una escritura inclinada construye un cuerpo torcido. En vano se les responde que alcanza con inclinar la hoja para que la mano se ubique nuevamente en el eje del cuerpo. La rectitud y la torsión de los cuerpos no son una cuestión de posición empírica de los escolares, sino que definen dos distribuciones simbólicas de los cuerpos dentro de la comunidad. La escritura es ese gesto material insensato que dispone del sentido, que lo transforma en maneras de hacer y en maneras de ser, y que inscribe así la cifra de una comunidad. Ella fija las dimensiones y orientaciones del espacio común, la relación entre el orden del trabajo y el del pensamiento, entre el orden de los intercambios económicos y el de la grandeza común. Es por eso que sólo la caligrafía vertical puede garantizar que los cuerpos populares están exactamente “allí donde deben estar”.

De seguro la perspectiva de Mallarmé no es la de los pedagogos de la escuela republicana. Sino que es la de la República, en el sentido platónico del término, de la comunidad que se funda sobre la

división de los espacios, de las circulaciones y de las dimensiones. Platón a la geometría le oponía la aritmética, a la relación con el orden inteligible le oponía el manejo erudito de las apariencias sensibles, y a la distribución vertical de las funciones le oponía la horizontalidad democrática. Mallarmé le opone al orden económico horizontal de los intercambios de mercancías y de palabras el orden vertical de una economía diferente, una economía simbólica que proyecta "hacia una elevación prohibida y fulminante"[43] los símbolos de la grandeza común. Es esta proyección iluminante de los símbolos gloriosos de la comunidad que ve anticiparse en los fuegos artificiales del centenario, pero que también es convocada por el resplandor explosivo de las bombas anarquistas[44]. Éstas, sin duda, se equivocan mucho al herir a los pasantes –al agarrárselas con el orden horizontal de la circulación–, pero el resplandor que proyectan marca la exigencia de los fuegos artificiales del oro común que esos mismo pasantes tienen derecho a poseer, esa celebración de la grandeza común que debe dar la garantía sagrada rechazada por el simple orden contractual del intercambio y del gobierno. Y el retiro de aquellos que se consagran al deslumbramiento que el pensamiento puede extraer de sí mismo responde a la "crisis social" de la que ese resplandor es testimonio.

La relación entre el espacio del poema y el de la masa es entonces mucho más compleja que lo que indicaba el paisaje mallarmeano de Sartre. Mallarmé era además el primero en burlarse de esos prados floridos que quieren mostrarle a las masas el jardín reservado del poema y la residencia de la élite. Demostraba de ese modo el error de Dujardin, plantando en un invernadero el detrás de escena del teatro a donde invitaba a los refinados de emociones extrañas de su Légende d'Antonia.[45] En las fastuosidades de esta "élite artificial", expuestas de ese modo a la mirada de los curiosos, veía la peor caricatura de la excepcionalidad poética. Pero, sobre todo, le opuso a esas barreras artificiales dos encuentros ejemplares entre el poeta y el hombre común, puestas en escena por dos textos: Conflit y Confrontation. Al primero, Mallarmé lo colocó entre sus Anecdotes ou Poèmes, esas "nadas" que dice haber compilado por respeto al público que las había apreciado, pero que son en efecto demostraciones ejemplares del acto poético, de su capacidad de transformar en poemas los materiales de la anécdota: los encuentros o espectáculos casuales. El segundo pertenece a esos "Grandes

sucesos" que aparecen publicados en La Revue Blanche y que brindan una exposición sistemática de la poética y de la política de Mallarmé. Pero es el único que adopta la forma del relato. Ahora bien, estas dos fábulas, escritas con algunos años de diferencia, están construidas con una simetría exacta. Tanto una como la otra arman el relato de una intrusión. Sólo que, entre una y otra, el intruso cambia de lugar y de identidad. En Conflit, la intrusión son esos obreros chillones del comedor del mediodía o de las noches de los días feriados, quienes interponen su masa compacta entre el poeta y el paisaje en donde busca la rima de su pensamiento, entre el soñador y su puesta de sol o la salida de las estrellas. En Confrontation, al contrario, el intruso es el poeta en su paseo campestre y matinal, quien descubre de su eminencia el peón excavador hundido hace ya algunas horas dentro del agujero que está cavando, y quien lee en la mirada del hombre que lleva el pico la siguiente pregunta: "Tú, ¿qué vienes a hacer aquí?" El intruso cambia de identidad pero se comprueba todo el tiempo que efectivamente está exactamente donde debe estar. La "capa de la plaga" obrera –es decir, los grupos de obreros que la borrachera del domingo dejó tirados por el suelo– se muestra en el lugar que le corresponde en lo que respecta a la relación del poeta y el espectáculo elegido por él, incluso aunque sea, como se verá, a costa de un desplazamiento. La vocación del poeta que perturba al trabajador consiste en otorgarle a este último otro lugar que el del agujero en el que se entierra cada día para ganarse el sueño de la noche y el pan del día siguiente.

Partamos, para comprender esta simetría, del episodio final de Conflit. Éste presenta una paradoja aparente. Es en efecto en el momento en el que la intrusión parece neutralizada cuando se manifiesta en toda su radicalidad de objeto de pensamiento. El poeta que durante la estación estival regresa a su veraneo solitario sufre el dolor de ver el piso inferior ocupado por un comedor de obreros ferroviarios. Tuvo que aguantar las conversaciones estrepitosas y el furor de esos hombres de quienes quiso proteger su jardín privado. Pero, en esa noche de domingo en la que sus gritos de borrachos desgarran la habitual quietud vespertina, el alcohol, esta vez, los ha dejado por el suelo, dormidos. El poeta debería poder entonces por fin "admirar y soñar libremente". Debería poder "dirigir" su teatro interior de tipos y de acuerdos hacia los aspectos

del gran drama de la naturaleza: la transparencia de la hora final que compendia el día, el oro del sol que desaparece, el polvo de oro de las constelaciones que aparecen. Parece finalmente estar libre para ejercer con toda tranquilidad esa "adivinación" que permite reconocer el misterio en el espectáculo exterior: la grandeza propia del espíritu analogizada en el decorado del sol poniente y de la noche que comienza. Ahora bien, esta confrontación de los dos teatros está atravesada por el espectáculo de los cuerpos echados por tierra, con los ojos cerrados frente al propio esplendor del cual el sol poniente detrás de una arboleda es metáfora. El poeta no puede "franquear" indebidamente la capa de la plaga. La masa ciega y muda recortada en el horizonte de los deslumbramientos forma, ella también, o mejor dicho, debe formar junto con ese horizonte un sistema de aspectos, una analogía, un "misterio" poético: un espectáculo hacia el cual el espectador debe, de la misma forma, "dirigir" su "virginidad" para adivinarlo. También debe "comprender el misterio" de esos cuerpos tendidos. Y ese misterio le dicta un "deber" a juzgar.[46]

En cierto sentido, la "adivinación" del poeta que se requiere aquí es similar a la que éste ejerció en otras circunstancias. Es así cómo, en un espectáculo interrumpido por las patas de un oso de pie, posadas sobre los hombros del payaso, vio toda una serie de analogías: la pregunta muda que el animal plantea al payaso acerca del poder humano de fabricar quimeras; la alegoría de la relación entre la masa y el espectáculo de su grandeza magnificada por los prestigios de la escena; el emblema de la situación espiritual cuyo lugar es el teatro y, para finalizar, el trazo luminoso de esa Osa Mayor cuyo brillo, que le sucede al del sol que ya se ha escondido, simboliza los recursos propios de la noche humana, y especialmente de ese negro sobre blanco de la escritura que es la réplica invertida del alfabeto de los astros[47]. De esta misma manera es cómo en el ballet depositaba a los pies de la bailarina iletrada "la flor de [su] poético instinto" con el fin de que ella escribiera con sus gestos mudos el sueño del poeta[48]. En cada una de esas posturas, el poeta podía ver analogada la grandeza propia del espíritu. Podía entonces transformar su escritura muda en el haz de oro del poema, con el fin de iluminar a la comunidad con el reflejo de su propia gloria, así como lo fija "la exhibición de lo que sea y nuestra vista diamantina"[49]

Aquí, sin embargo, la capa de la plaga parece resistirse al poder del poema que amontona y maldice "todas las minas desperdigadas". Los trabajadores dormidos no escriben nada, ya sea en signos mudos, inconscientes, jeroglíficos. En toda su inconsciencia animal, el oso todavía le prestaba su cuerpo a la obra de escritura que demostraba que los espectadores del teatro y el payaso sobre la escena estaban exactamente "allí donde debían estar". Pero los obreros tumbados parecen hacer de su cuerpo un obstáculo a toda simbolización de la gloria colectiva. El deber del poeta no es sólo "comprender" el misterio sino constituirlo. Consiste en simbolizar aquello que incluso parece oponerse a cualquier simbolización, en fisurar la masa indistinta de cuerpos para que allí se vuelva legible el dos del símbolo. Este símbolo será el desfasaje entre un sueño y otro. Los obreros trabajaron toda la semana, cavaron fosos, trasladaron tierra, con el objetivo de reproducir la vida. Sin embargo, al alcanzar el domingo, no lo consagran a la vida ni al descanso que la sostiene, sino al "suicidio" de la borrachera. Ahora bien, este "suicidio momentáneo" abre en el ciclo de esa vida ocupada en cavar fosos, otro foso, un foso simbólico, una ruptura del orden económico de la reproducción. En esto, los obreros hacen la mímica de la obra del poeta, hacen una obra de adivinación "en nombre de alguna superioridad[50]", más precisamente en nombre de la superioridad del animal hacedor de prestigios y de quimeras por sobre el animal destinado únicamente a la reproducción. Pero el desfasaje que cavan de esta forma, rápidamente lo disimulan sin ver su propia grandeza magnificada al lado de ellos, en la gloria muda de una columnata de arboleda. Sueñan un sueño de borrachera que viene a reproducir el sueño reproductor. Reservan en su existencia la "porción de lo sagrado" pero "sin dar testimonio de lo que es ni que se ilumina esta fiesta[51]".

Entonces hay que, por un paso por el límite de la "adivinación" poética, constituir ese misterio del que nos cavan el desfasaje sólo para volver a taparlo en seguida. La tarea poética de la adivinación del misterio –de la "lucidez" que se le proporciona a un espectáculo cualquiera– de ese modo se identifica con la tarea política de "juzgar" un deber, ese deber que "une la acción múltiple de los hombres".[52] El misterio poético constituido por la masa de trabajadores que bloquean el horizonte se convierte en el emblema de ese deber. Para consagrarlo, es necesario glorificar incluso

aquello que se le substrae a la gloria, transformar un anonimato eterno en una eternidad de lo anónimo, en la gloria de cualquiera y de quienquiera. Es necesario entonces alcanzar lo más profundo entre lo que constituye la división política de las condiciones: la división entre el orden del trabajo –el orden de los artesanos de la raza de hierro sobre quienes Platón decía que no tenían tiempo de hacer otra cosa que "su propio asunto"– y el orden del pensamiento que gobierna, el de los hombres de la raza de oro que tienen, sólo ellos, el tiempo para preocuparse por los asuntos de la comunidad. Hay que alcanzar la división del trabajo y del pensamiento, así como se resume en la propia división del tiempo, entre los hombres que trabajan durante el día para alcanzar la noche del sueño reparador, y los centinelas, herederos de ese consejo nocturno que era para Platón el consejo de la ciudad.

Es así como se vuelve posible y necesario incluir al intruso en la visión poética, constituir la relación entre este sentimiento inconsciente de superioridad que produce el desorden del domingo y la constelación celeste que simboliza la grandeza humana. Esta inclusión del intruso en la visión poética coincide exactamente con la inclusión en el orden de lo simbólico de la comunidad de aquel que no tiene nombre, o sea, muy exactamente, aquel a quien se llama "proletario". La cuestión poética es aquí idéntica a la cuestión fundamental de la política: "demostrar que se está exactamente allí donde se debe estar", demostrar la división de las maneras de hacer, de las maneras de ser y de las maneras de decir, la división de lo sensible que estructura una comunidad. El poeta posee de esta forma la respuesta a la pregunta muda del peón excavador de Confrontation: "Tú, ¿qué vienes a hacer aquí?". Posee al mismo tiempo la respuesta a las objeciones de la torre de marfil y del jardín de piedras preciosas silenciosas. Su intrusión es la de un personaje indispensable a aquel a quien parece ir indiscretamente a visitar y a ofender con su ociosidad de paseante.

Esta complementariedad es la de la economía y de la estética, entendidas no como dos disciplinas, sino como dos modos de espacialización de la comunidad. Al orden horizontal de la economía pertenece el peón que cava su foso y se entierra allí. Éste cumple en efecto un intercambio abstracto de equivalencias. Por una suma x trabaja una cantidad establecida de horas: toma tierra

de un punto a y la pone en un punto b. Por una suma igual, consagraría análogamente la misma cantidad de horas a hacer el traslado en sentido inverso o a volver a tapar el foso que ha cavado. Así la servidumbre "vertical" del trabajador en su foso está ligada a la igualdad horizontal del intercambio del trabajo por dinero, la cual constituye un sistema junto con el tratamiento "monetario" del lenguaje, con la hoja de plano del periódico, el flujo de la "información universal" representativa y el agujero de la urna democrática. La intrusión del paseante rompe con la cadena de los intercambios y del trabajo reproductor. Instituye otra relación del tiempo, del trabajo y del salario, de las verticales y de las horizontales, de la vida y de la muerte. El intruso es en efecto aquel cuyo trabajo no puede medirse en dinero. Porque es al mismo tiempo el patrón y el obrero, y rechaza sin cesar en tanto patrón el trabajo que ejecutó en tanto obrero. De esa manera, está excluido de la división normal del día y de la noche, de la muerte y la resurrección cotidianas. A esta ruptura Mallarmé la llama "suicidio". El suicidio es la ruptura de la equivalencia tiempo / trabajo / oro, del nudo que liga la reproducción de la vida al intercambio de las equivalencias, en pocas palabras, de la estructuración horizontal del espacio humano. Al negarse el precio de su trabajo, el intruso quiebra la cadena económica. Radicaliza el "suicidio momentáneo" de los borrachos del domingo retirándose del mundo vital de los intercambios para ocupar una posición específica, la "situación preparada expresamente para jugarlo todo", la posición antieconómica del golpe de dados que debe producir "el" número. La cercenadura no es entonces un retiro en una especie de torre de marfil, sino que se consagra a la fabricación del otro oro, del oro simbólico. Las fiestas todavía solitarias del poema preparan las pompas y la gloria de una comunidad: el hombre proyecta allí "en alguna elevación prohibida y fulminante" su propio esplendor que es el de la nada, el de lo gratuito, del simulacro, la grandeza del animal quimérico que se sabe tal y que sabe que la planificación de su propia estadía, en el repliegue de la eternidad muda, pasa por la consagración de esa vocación quimérica.

El intruso es así aquel que tiene la vocación comunitaria e igualitaria suprema. Vocación igualitaria en un doble sentido. Primero, afirma el derecho –o la gloria– de cualquiera. Devuelve a

la gloria inconsciente de una naturaleza indiferente y a la pompa de las religiones muertas sus prestigios, y hace de ellos prestigios puramente humanos. Pero también hace esto como intruso: sin legitimidad que dependa de una distribución de los roles, como la de la división platónica de los metales y de las razas. Es "el Intruso real, aquel que sólo hubo de llegar", dice el poema titulado La Gloire –el que, justamente, precede a Conflit–, o "el Elegido" del que habla La Cour, que viene justo a continuación de Confrontation. Este elegido se distingue de aquel que sale de la urna ("A la elección, usted la elogia, con el voto en los dedos, asimilándola al trabajo de la fábrica"), pero también de aquel que es elegido por la divinidad. Es cualquiera:

…quienquiera que quiera. Tú o yo –el único en nombre de quien los cambios sociales, la revolución, se llevan a cabo para que una vez surgido se presentara, libremente, sin estorbos, viviera y supiera.[53]

Pero el intruso no es únicamente un elegido cualquiera. Su tarea igualitaria consiste en efecto en invertir la propia jerarquía de lo alto y lo bajo. Porque se encuentra allí precisamente el "fundamento moderno": la equivalencia de lo alto y de lo bajo, la posibilidad de que el elegido sea cualquiera, porque toda altura no es sino proyección, fuego de artificio de la gloria del hacedor de prestigios. A la equivalencia monetaria de los trabajos, de la prosa o de la urna, que acompaña el entierro de los individuos y de la gloria común, se opone la verdadera igualdad que proyecta la nada de la gloria del animal quimérico para consagrar la comunidad a través de la igualdad de la "consagración" o de la "batida de alas". "La tentativa de una superioridad se inaugura desplegando, sobre distinciones vulgares, suprimiéndolas, alas iguales".[54] De allí deriva la equivalencia de los dos términos: la quimera y la justicia, esa Justicia cuyo "alto vuelo" viene a "limpiar" el "edificio de alto vidrio".[55] La Justicia sólo puede reinar en esos edificios –agujero de oro de la quimera teatral, cúpula de vidrio de los templos comunes– porque no es otra cosa que la "síntesis de las delicadezas y de las magnificencias innatas que están a espaldas de todos en el curso de una asistencia muda".[56]

De este modo, Conflit y Confrontation definen una topografía de la comunidad, una división de los espacios, de los roles y de los sistemas de signos o, si se quiere, una nomología: una razón del nomos común, haciendo resonar, en el nomos griego, la pluralidad de sus significaciones; no solamente la ley sino la división que la funda, y la melodía, el canto de la comunidad en la que se encarna. La singularidad de esta nomología puede percibirse, si se la compara con el modelo absoluto del género, como la nomología de la república platónica. En un sentido, la forma de la división es la misma en la obra de Mallarmé que la de Platón. Por un lado, están esos hombres de la jornada, esos "artesanos de las tareas elementales" que no tienen tiempo de hacer otra cosa que "su propio asunto", los hombres de la producción y de la reproducción, del oro material y de la igualdad aritmética. Por el otro, están los hombres del ocio y de la noche; los hombres de la verdadera igualdad y del oro simbólico de la justicia comunitaria.

Esta división, sin embargo, había sido discutida, a lo largo de todo el siglo que Mallarmé clausura, por los militantes de la emancipación obrera. Éstos habían tomado por blanco la distribución simbólica del tiempo, de la palabra y de los metales. Habían emprendido la tarea de apropiarse de esa noche prohibida que debe reparar las fuerzas de trabajo, esa vigilia "suicida" que es el precio a pagar por quebrar el orden de los intercambios y de la reproducción, por beneficiarse con el oro del pensamiento y de la comunidad[57]. La identidad de la noche, del suicidio, del pensamiento y del poema, que el poeta pone en escena, había estado en el centro de esa batalla simbólica dramatizada, en tiempos del nacimiento de Étienne Mallarmé, por la querella de la "literatura de los obreros". Frente a la mirada de los detractores de esta literatura, el poeta obrero representaba la ejecución suicida del sueño de la emancipación. Esos "hombres del ocio" habían denunciado sin cesar como suicida la aspiración de esos obreros que pretendían, luego de su jornada de trabajo, consagrar sus noches a la escritura. Este suplemento nocturno quebraba el propio marco de la existencia obrera, el ciclo del día y de la noche, de la producción y de la reproducción. Quebrar el orden providencial que les permite a los obreros gozar sin otras preocupaciones, una vez que su jornada ha finalizado, del sueño reparador significaba al mismo tiempo destruir las condiciones de su existencia y el fundamento del

orden social. El suicidio efectivo de algunos obreros que habían buscado en vano convertirse en escritores simbolizaba un suicidio más esencial: la salida de los cuerpos obreros fuera del tiempo y de las maneras de ser, de hacer y de decir, propias de los hombres de la reproducción.

El poeta de Confrontation aparentemente ignora esta querella sobre el "suicidio" obrero, es decir sobre la división "literaria" como corazón de la división social. Parece no saber nada acerca de esa escena simbólica, constitutiva de la figura política del obrero o del proletario. Describe la figura del obrero a la antigua, como aquel que lo único que puede hacer luego de su jornada es dormir, aquel que ignora la petición del oro simbólico y adhiere totalmente al intercambio del tiempo en dinero así como a la estricta división del día y de la noche. Pero para fijar la figura del trabajador adormecido, "con el oído en el generador" frente al poeta en vela, debe justamente robarle al trabajador emancipado su imagen y volver a tomarla por su cuenta. El poeta le roba al obrero emancipado su lugar, aquel del intruso obligado a vivir dos vidas, a ganar trabajosamente el pan del día antes de consagrar su noche al oro del pensamiento y del poema. Ya las cartas del joven Mallarmé, contando sus jornadas de trabajo "en pedazos" y la obligación de ganarle al sueño el tiempo del poema parecían ser la estricta réplica de esas cartas de los proletarios enfrentadas con la exigencia de hacer que la noche del pensamiento suceda al día del trabajo. El poeta debe realizar esta sustitución de roles para asegurar la división de los lugares y de los roles, entre los hombres del día y los de la noche, entre el oro material y el oro simbólico. A ese costo, la división de las tareas puede corresponder a la de los estados de la palabra: al oro material de las jornadas le corresponden un lenguaje de la prosa que es mutismo, intercambio monetario, transporte en carretilla indiferente de los materiales, y una poética de la representación, del intercambio igual, con suma cero, que caracteriza el parecido; al oro simbólico de las noches le corresponden un lenguaje esencial y una poética del misterio, intercambio "desigual", y por ello productivo, analogía del espíritu dentro de lo que no lo es, garantía de la Idea puesta sobre "todas las minas desperdigadas, ignoradas y fluctuantes según alguna riqueza".[58]

La división poética mallarmeana hace, de esta forma, la mímica de la división política platónica. La crítica del parecido mimético, la oposición de la palabra viva a la letra muda, la búsqueda de una música que sea el propio ritmo de la Idea, fundan una archipoética análoga a la archipolítica platónica, una matemática primera que otorga a la multiplicidad el número que la ordena y funda así el poema comunitario. La analogía deja sin embargo que subsistan dos diferencias capitales. En primer lugar, no es el legislador de la raza de oro quien se opone al artesano, sino el intruso. Mallarmé rechaza la versión moderna de la jerarquía platónica que ve encarnada en Inglaterra: por un lado, la soledad del mármol de los claustros de los fellows de Cambridge o de Oxford, por el otro las "provincias de hierro y de carbonilla populosas".[59] La Justicia se opone a esos "estados de rareza sancionados por el afuera". Cualquiera es el elegido. Su elección es la propia recusación de toda jerarquía de lo alto y de lo bajo; es la exacta figura de esa identidad entre igualdad y superioridad cuya exigencia está en el centro de la nueva república. La verdadera igualdad no es la igualdad geométrica que el filósofo le oponía a la aritmética de los artesanos. La Justicia no es distribución de orden sino abolición de orden, fuego de artificio de cualquier magnificencia. En segundo lugar, la Idea que se opone a los espejos del parecido representativo no es el Uno del modelo. Es el múltiple así como sus aspectos rozan nuestra negligencia[60]. Es la mina desperdigada sellada por el acto de nuestra "mirada diamantina". No es la realidad suprema. Es la nada que vale por todo, que emblematiza el todo. En términos platónicos, la paradoja puede enunciarse de la siguiente manera: la Idea que se opone a los simulacros de la representación es ella misma un simulacro. Es simulacro no representativo, simulacro puro, proyección artificial en el espacio vacante de la gloria del animal quimérico.

La nomología poética mallarmeana parece así imitar la nomología antipoética platónica sólo para darla vuelta, para fundar ese extraño platonismo igualitario en el que el simulacro remplaza a la idea y el intruso al legítimo legislador. Pero esta "igualdad" rápidamente declara a qué costo se realiza. La idea es solamente un simulacro, pero es esto mismo lo que obliga a radicalizar la división entre los hombres del día y los de la noche, a asegurar que los trabajadores duerman realmente, que no se ocupen para nada de su gloria común sino que duerman, "con el oído en el generador", dejando a

los “intrusos” al cuidado de todo el oro simbólico y esperando el momento indeterminable de la presentación de esa gloria a las fiestas que vendrán. La rigidez de esas posiciones se impone más que nunca cuando la Idea es sólo simulacro y debe por lo tanto diferenciarse de sus simulacros. La “visión nueva de la idea” debe preservarse de la “fingida ingenuidad” del enemigo, totalmente listo para imitarla, para adornar a su manera su simulacro[61]. Y las apariencias engañosas están por todos lados. Su centro, en el corazón de la ciudad, en el centro del espacio común de la “civilización”, es, como era esperable, un foso, que como todo foso simbólico se ilumina por las noches, cuando el trabajo cesa y cuando el día solar cede frente a la noche estrellada. El teatro es ese foso de la quimera de oro, la “majestuosa apertura sobre el misterio, y si estamos en el mundo es para imaginarnos la grandeza de ese misterio”[62] Ahora bien, ese foso está ocupado por un simulacro: el viejo teatro del parecido que les presenta a los señores y señoras de la sala su doble sobre la escena, su imagen en el espejo nulo de la representación. Pero está también ocupado por otra cosa, por el hambre devorador de los espectadores que reclaman la gloria que les corresponde en compensación por el menoscabo social. Porque, aparentemente, los hombres de la masa y del trabajo no duermen todos y no duermen todo el tiempo. Quieren una celebración del dios que saben que son. Tienen hambre de simulacro y es un simulacro lo que se presenta ante ellos, un simulacro de simulacro sin dudas, pero nada se parece tanto a un simulacro como su simulacro para “la estampida de tropel triunfante que por poco percibe una imaginería bruta de su divinidad”.[63] Y conviene entonces desviar el motín de esas falsas apariencias que obstruyen la vía por donde debe desplazarse “el Elegido, quienquiera que quiera”.[64]

Pero el simulacro no es solamente la astucia del viejo teatro que se dedica a imitar la Idea nueva. Está presente en el corazón de esa misma idea, en el corazón de la poética de la antirepresentación. El opuesto de la representación es en efecto la presencia de la idea encarnada, manifiesta en sus propias formas sensibles. Esta idea incorporada puede llamarse el Logos, o el Verbo, hecho carne. Se la puede llamar también con un nombre que el romanticismo alemán había reivindicado fuertemente y que el iluminismo simbolista vuelve a poner a la orden del día: “mito” o “mitología”. La

mitología es la idea en forma sensible, el cuerpo dado al espíritu de un pueblo, de una comunidad, de una raza. Era la idea rectora de ese "Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán" que en su época de juventud habían garabateado Hegel, Hölderlin y Schelling. Para sacar a las ideas de su abstracción filosófica, para volverlas sensibles al pueblo, para crear las propias formas de su conciencia sensible, la poesía tenía que hacerse mitología[65]. Y así, en última instancia, la presentación sensible de la Idea se convertía en la propia presentación de la comunidad.

Hay entonces dos formas de anticipación, dos formas de imitación de la idea/simulacro, una heredada de la antigua poética, la otra traída por la nueva. Supongamos ahora que una y otra coinciden: el viejo teatro del parecido poblado por el hambre de los espectadores y la nueva idea del poema como presentación mítica a la comunidad de su idea. El teatro de las similitudes se fundirá entonces con una forma renovada de la eucaristía cristiana. De este modo se afirmará una celebración muy determinada de la "divinidad que el hombre sabe ser", aquella que se da sobre la colina sagrada de Bayreuth. El arte antirepresentativo por excelencia, la música, une allí su simulacro de puro lenguaje a los viejos simulacros de la representación y hace de esa unión el instrumento del simulacro supremo: el poema que vive del pueblo representado al pueblo vivo, el "secreto representado de los orígenes", en pocas palabras, el mito colectivo delante del cual el espectador se encuentra sentado por "alguna felicidad singular nueva y bárbara".[66] La escena es entonces el lugar en el que se le presenta a la comunidad su leyenda, el lugar de una eucaristía en la que ésta se celebra y se adora positivamente.

De esta incorporación mítica y colectiva del simulacro hay que preservar al poema que vendrá. La lógica paradójica del platonicismo igualitario de Mallarmé estalla entonces. Si la idea es simulacro, si el elegido es cualquiera y si la gloria del poema es la de un pueblo que vendrá, con más razón hay que mantener más rigurosamente las barreras. Para preservar al futuro de su simulacro, al que anticipa y de esa manera impide su llegada, es necesario mantener ese desfasaje contra el cual medio siglo de luchas habían combatido: el desfasaje tradicional entre los hombres del "justo haz inicial" y aquellos de la "trompeta de transparencias"

que la “reverberan con magnificencia”.[67] Es necesario que el hombre del pico descanse en su “simplicidad bendecida de tarea”, sin ocuparse de sus fiestas futuras; que la masa se dé por satisfecha al conocer por habladurías el “resumen impersonal de gloria” que duerme en la biblioteca/tumba en donde relumbra “el oro de los títulos”[68], que se contente con asistir, inconsciente, al espectáculo musical de su propia grandeza.

El excluido de esa manera es incluido sólo para ser inmediatamente devuelto a su lugar. Pero el poema debe también pagar el precio que le impone al trabajador: lo que pone al oro de poema fuera del alcance de los hombres de la fabricación es también lo que obliga a aplazar indefinidamente el poema, lo que lo pone a distancia de sí mismo. El poeta se emplea a una única función antieconómica que consiste en “jugarlo todo”. Pero conviene justamente economizar esa función antieconómica, apartarla de todos los simulacros que la libran al vano apetito del ogro. El tirador de dados debe entonces aplazar su gesto, fingir lanzar los dados reteniéndolos, lanzarlos fingiendo no lanzarlos. Debe, como la sirena de A la nube agobiante tú,[69] esquivarse, dejando a quien quiera creer o no creer en el gran naufragio, en las “suntuosidades” de la gran puesta del sol que prepara la nueva aurora[70]. El lockout que deja a los cuerpos obreros en la puerta de la tumba donde se fabrica el oro del futuro pone también al poeta “en huelga” frente a la sociedad.

El “silencio” mallarmeano, el aplazamiento indefinido del libro, no está entonces ligado a la angustia metafísica de la página en blanco o a la tarea interminable de entregar la explicación órfica de la tierra. No es un asunto ni de carácter angustioso ni de cercenadura aristocrática de la palabra poética. Pertenece, por el contrario, a la política del poema, a la consideración del tiempo y del espacio del poema en la institución republicana. Este aplazamiento no es únicamente un asunto extrínseco de prudencia en cuanto a las condiciones de recepción del poema. El retroceso del futuro y la necesidad correlativa de mantener la división tradicional de los espacios y de los modos de la palabra no hacen sino reflejar la contradicción interna del proyecto archipoético. El golpe de dados debería producir el número que no puede ser otro, el libro “arquitecturado y premeditado” debía suministrar el espacio en el que cada poema está en su lugar. Pero este número no existe. El

Uno del libro arquitecturado es un mito, así como lo es el pueblo comulgando en su poema. La masa en el concierto debe asistir, muda, al espectáculo de su grandeza. Permanece como simple guardiana del misterio del que otro es oficiante. Según la lógica del platonicismo invertido, el guardián es aquí el que permanece en su lugar y realiza únicamente "su propio asunto" dejándoles a otros la preocupación por la grandeza común. Pero el poema del oficiante está separado por ello de su propia "consagración". Permanece él también bajo la ley del dos. Ésta es la lección de Solennité, texto que trata acerca de otro obrero, el herrero Vulcain: los versos "no van sino de a dos o de a varios, en función de su acuerdo final, o sea la ley misteriosa de la Rima que se revela con la función de guardiana y de impedir que entre todos uno usurpe, o permanezca perentoriamente".[71] La rima protege al poema de su propia pretensión, de la idea de que existiría un "numerador supremo de nuestra apoteosis".

Hay entonces una estricta analogía entre la rima guardiana y la masa guardiana, entre la rima que otorga al separar y la división social que separa a la masa de esa nobleza sin nombre, sin título y sin lugar, destinada a la fabricación del oro común. Es necesaria, dice Mallarmé, una "reciprocidad de los estados" entre democracia y aristocracia. La llamaríamos más bien "complementariedad". Pero Mallarmé le pone a esta complementariedad un nombre notable: la llama "conflicto". Habla de una "reciprocidad de estados indispensables al conflicto –nacional– por lo que algo permanece de pie". Pongamos entonces estas dos relaciones en paralelo. Algo permanece de pie sólo por el conflicto. Algo permanece de pie sólo por la rima. Siempre, "el paseo se marcha de trabajo". El conflicto no se apacigua ni siquiera cuando el "enemigo" está tendido en el suelo. La objeción de los cuerpos obreros remite a la objeción interna de la proposición poética. La propia rima es conflicto. Es el "unánime blanco conflicto" que rompe con la similitud de sí del espacio y de la eternidad. Pero este conflicto no se detiene en mayor medida que el otro. No hay rima de rimas. La misma ley que aparta a la masa de su propia grandeza aparta al poema de su apoteosis y transforma al golpe de dados en parodia. La escritura directa de la Idea en la página queda en la nada. En el librillo de Tirada de dados se convierte en el dibujo del navío que naufraga y de la constelación celeste. No hay más consagración del poema y

del dibujo de la Idea sobre la página que lo que hay de coro del pueblo cantando la gloria común. La poesía no toma impunemente el lugar de la política. Lo que mantiene al pueblo a distancia del poema mantiene al poema alejado de sí mismo, hace del libro que sería el lugar y del golpe de dados que sería el operador, mitos necesarios al acto poético pero que ese mismo acto no deja de recusar.

La gaya ciencia de Bertolt Brecht

Estas ideas están escritas con el sentimiento
de estar en el comienzo de una era nueva,
como pequeñas muestras de una gaya ciencia,
con el placer de aprender y de intentar.

Diario de Trabajo

En él los conceptos no dejan de balancearse
sobre su silla, lo que brinda
en primer lugar una impresión muy agradable,
hasta que la silla cae hacia atrás. […]
No encontré nunca un hombre sin humor
que hubiera comprendido la dialéctica de Hegel.

Diálogos de exiliados

¿Por qué hablar de Bertolt Brecht si uno no pertenece a la corporación? Hay especialistas, y para todos los demás, el rumor dice que ya se ha oído bastante.

Lo que sucede es que Brecht presenta esta característica más

extraña de lo que se puede decir: tomó en serio al marxismo, al marxismo y a su corazón hegeliano, la identidad de los contrarios. Sin jamás hacer de ello una profesión, sin deberle su salario (de profesor, de personal permanente, o de jefe de Estado), luchó con él: arma para mostrar y materia resistente a la representación. Sobre la creencia marxista del siglo XX, ¿no habría algo que pudiera enseñarnos tan interesante, al menos, como el enésimo comentario del discurso de Lenin sobre la electrificación de Rusia?

No se trata, sin embargo, de decir la verdad sobre Brecht. Ni siquiera, sobre todo ni siquiera, sobre aquella que surgiría de las fallas o de los lapsus de su discurso. Para los cazadores de lo impensado, Brecht es una mala presa. Lo piensa todo, y su contrario. No produce lapsus, sino que guiña el ojo. No en el sentido del pícaro –del ironista– que practica una doble verdad: en el sentido del dialéctico –del humorista– que practica la verdad como desdoblamiento. También se aplicaría a sí mismo y con mucho gusto el juicio de uno de sus personajes sobre Hegel.

En la medida en que he podido darme cuenta, tenía un tic: guiñaba un ojo, un defecto de nacimiento, en realidad, que permaneció con él hasta su muerte.[72]

Es la función de este tic lo que quisiera analizar deteniéndome en algunas extrañezas del texto y de la imagen brechtianos. Este análisis no pretendería apuntar a hacer que Brecht se confiese. Ya un tribunal estadounidense lo intentó sin éxito. Se tratará, a lo sumo, de subrayar, en la gran tarea de puesta en escena de lo verdadero, ese pestañeo de la representación en donde está en juego no solamente la verdad de Brecht, sino también la nuestra, la que antaño imprimíamos sobre cartón rojo en el frontispicio de nuestros buenos pensamientos: “La teoría de Marx es todopoderosa porque es verdadera.”

¿Cómo debe comprenderse este poder? ¿Hay que irse por las ramas? ¿Quién ignora aquí que de una gran nitidez en el entendimiento nace una gran inclinación en la voluntad? Más atrás en el tiempo

todavía, hombres de teatro conseguían sin dificultad adaptar la enseñanza brechtiana a lo que acostumbramos llamar la “actualidad política”:

A la luz de la campaña electoral en la que entró nuestro país, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas adquiere una relevancia conmovedora. El país Yahoo está en crisis. Las cosas ya no pueden continuar como en el pasado. Su pueblo se enfrenta a una elección temible: socialismo o barbarie.

La traición de Callas que rechaza esta elección y se imagina encontrar una vía que medie entre explotadores y explotados adquiere entonces el valor de una advertencia para todos aquellos que hoy en día aspiran a cambios reales sin saber muy bien en qué campo alinearse.[73]

El poder de lo verdadero demistificaría simplemente las ilusiones del espectador pequeño-burgués al presentarle en forma de apólogo la manera en la que la clase dominante manipula los pensamientos de sus semejantes. Un pequeño retoque es sin embargo necesario aquí –la supresión de un prólogo– para que esa obra de 1933 conmueva al público francés de 1975:

Conservar el prólogo sería encerrar a la obra solamente en la denuncia del racismo. El público ya no verá allí una puesta en guardia destinada a él. El interés del espectáculo para los franceses de hoy desaparecería.[74]

El problema: ¿qué hacer con la verdad de Brecht para actualizar la utilidad? La respuesta: al transformar la revelación específica de la ideología racista en puesta en guardia contra la tentativa eterna de los Grandes de manipular a los pequeños, se obtiene en París en 1975 el mismo efecto que… ¿dónde y cuándo? Aquí yace el conejo

de la galera que los adaptadores no se preocupan por hacer salir: primera obra del exilio, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas no tuvo ningún medio para probar su utilidad en la lucha contra un adversario nazi ya vencedor. Cuando ésta encontró la ocasión, su verdad se reveló como algo muy extraño: ¿la obra no nos muestra acaso al racismo como un simple ardid para permitir que los poseedores –arios o judíos– hagan sus negocios sobre las espaldas de los trabajadores, judíos o arios? Hay aquí una verdad que está muy de acuerdo con la ortodoxia marxista aunque un poco falsificada en la Alemania nazi.

Hay que actualizar la verdad brechtiana para no tener, de ninguna manera, que encontrarse con su intempestividad. Con este costo, Brecht va bien. Demasiado bien. Adviene el tiempo de la denuncia de los "maestros-pensadores" y la tentación de tomar distancia de esa pedagogía comprometedora. Pero esta distancia se vale de la misma arma que el hábito conquistador de ayer, aquella que devuelve la verdad de Brecht a "su" tiempo:

En el momento en el que Brecht escribe, hay una gran lucha antifascista, la guerra de España; y ello sirve de base a su obra. Hoy tengo la impresión de que ninguna guerra de España, ningún movimiento profundo de ese tipo en el cual se materializaría una aspiración a la construcción de una sociedad, con sus mitologías que eran también realidades, ningún movimiento de este tipo es posible.[75]

Extraordinaria respuesta de una posteridad a quien lo interpelaba en estos términos:

Ahí marchábamos. Cambiando de país más frecuentemente

Que de zapatos, a través de la lucha de clases, desesperados

De ver sólo injusticia y no rebelión.[76]

Las desilusiones de hoy conducen a euforizar un poco los pensamientos del exiliado; a olvidar también que, en la “gran lucha antifascista”, Brecht llega un tren tarde: obstinadamente detenido, en los tiempos de los Frentes populares, en la estación “clase contra clase”; sectario, pero de un sectarismo necesario quizás para percibir que, en el nuevo amor del hombre más allá de las clases que se proclamaba en Moscú, había algunos golpes a recibir por parte de las cabezas redondas o puntiagudas y que la mano derecha tendida a su enemigo Thomas Mann no dejaba de tener relación con la mano izquierda que asesinaba a su amigo Tretiakov.

Actualizar el poder brechtiano de lo verdadero o arrojarlo a la trampa de los maestros-pensadores: dos maneras simétricas de no ver que hay precisamente en la representación de lo verdadero algo que no funciona. De La ópera de los tres centavos, que cautiva a aquellos a quienes quería azotar, a Madre Coraje, que enternece a aquellos a quienes debía indignar, pasando por La medida, rechazada por el Partido al que exaltaba, Brecht no cesó de fracasar en sus efectos. Su ortodoxia militante siempre estuvo a un lado tanto de sus propios objetivos como de los intereses del movimiento al que pretendía servir. Descartar lo que, en la obra de Brecht, suena demasiado ortodoxo, ¿no es la mejor forma de evitar lo que, en su producción, muestra la ortodoxia como problema: que lo verdadero pierde su evidencia al ser representado? ¿Que quizás, en lugar de desplegarlo sobre la escena, hubiera sido mejor dejarlo en su lugar en donde no está expuesto: el de la maquinaria? ¿Que entre el pensamiento de los maestros y la maestría del pensamiento, la consecuencia no es tan recta como los servidores de la causa y los profesionales de la heterodoxia concuerdan hoy en creer?

*

Pero el amor no pudo resistir

los fríos que vinieron.

La Cruzada de los niños, 1939

La palabra maestra de la ortodoxia brechtiana es la de "producción". No hay seguramente nada allí que pueda sorprender a la moderna crítica de los maestros-pensadores, pronta a mostrar el cogito marxista que aniquila la resistencia del plebeyo y la libre creatividad del artista en su empresa de dominación planetaria. Pero esta imagen del productivismo marxista que reprime con su férula prusiana la invención burlona del plebeyo y del artista ¿no enmascara cómodamente el problema? ¿Y si la gran represión, aquella que aplastó por ejemplo las vanguardias estéticas en Rusia, había sido también –no solamente, por supuesto, sino también– un gran suicidio? ¿Y si una parte importante del gran orden había sido constituido no por vaya uno a saber qué pesadez de la razón estatal "alemana" sino por la abundancia de las experiencias, de los querer-vivir conquistadores, de las borracheras anarquizantes, futuristas, tecnológicas, por esos sueños de hombres nuevos, del mundo de la velocidad y la electricidad, de máquinas de habitar, de economía de gestos, de eficacia de las representaciones? Al gran tema de la producción que recorre bajo diversas figuras y en diferentes niveles toda la obra de Brecht, una lectura apurada puede verlo como la continuidad del cogito/trabajador marxista partido a la conquista del mundo. Es difícil, sin embargo, ignorar la ruptura constituida por esta nueva ética/estética de la gran producción que permite que en los años 1920 los artistas libertarios y modernistas se encuentren con los organizadores del nuevo Estado marxista. En la obra de Marx, la valorización de la gran producción oscilaba en efecto entre un doble polo: un pensamiento de la utilidad que definía a los medios óptimos de producción de la riqueza necesaria a la transformación social y un pensamiento del trabajo que consideraba a la producción del punto de vista de la pérdida o del reconocimiento del sujeto en su producto. El sujeto del trabajo y el fin de la riqueza comandaban el pensamiento de la producción y definían como perversión fundamental la alienación de la producción en el intercambio. Pero la problemática de Brecht pone en evidencia el trastorno de ese equilibrio: a la hora de la

Revolución soviética y de las rupturas artísticas nuevas, la estética vanguardista de la objetividad y la política de la eficacia se impusieron por sobre la ética del trabajo y la metafísica del reconocimiento.

Se puede discutir en efecto si es mejor traducir Verfremdung por "distanciamiento" o por "alejamiento"; lo esencial no reside menos en esta valorización del fremd, en ese devenir extraño connotado negativamente por Marx, para quien era sinónimo de alienación, de pérdida de lo humano en su producto. Esta brecha puede por supuesto ser taponada por el discurso tranquilizador de la "toma de conciencia" que libera al espectador de los efectos de ilusión del cuarto oscuro ideológico para restituirle la imagen exacta de un mundo a ser transformado. Pero la dialéctica se desplazó hacia la valorización de lo no-idéntico a sí mismo, la representación privilegiada a partir de entonces conocida como el no-reconocimiento, y el pensamiento de la producción ve ahora la perversión fundamental menos en el intercambio que en el consumo. A la extraordinaria ambigüedad con la que Brecht describe y comenta el intercambio de Un hombre es un hombre, llevado a cabo por tres "ingenieros del sentimiento"[77], se opone en efecto la unilateralidad de esas extrañas descripciones de los espectadores del teatro "culinario", sumergidos en la hipnosis por vía de la identificación con los personajes de la escena. La crítica de la cocina de la identificación nos posiciona bien lejos de la eucaristía del hombre que reconocía su esencia alienada en su producto. El teatro de la producción viene en un sentido a desanudar el enigma de la última de las Tesis de Feuerbach al anular el desfasaje entre interpretación y transformación, entre pedagogía y producción. Compromete "el gesto del pionero, el entusiasmo por el nuevo milenio, el placer de la investigación, el deseo de liberar la productividad de todos".[78] Pero la distancia se reconstituye rápidamente y, antes que el mundo feliz de la productividad universal, es la figura del educador lo que reaparece. Y en lugar de la antigua ideología del trabajador que se reencuentra en su producto se presenta la creencia en el hombre nuevo producido por los modernos ingenieros de las almas.

¿Proyección de la creencia marxista en un utopismo tecnocrático puesto a la hora del taylorismo? Esta idea obsesiona a Brecht

durante los años que dura la Segunda Guerra Mundial. Reflexiona sobre ello leyendo una crítica del funcionalismo de los estudios de Gorelik sobre el teatro épico que comprometería una concepción tecnocrática global del comunismo:

Gorelik comete el error teoricista de acentuar demasiado el funcionalismo del teatro épico. Saca a la luz alguna cosa tecnocrática y el hombre se encuentra reducido al ejemplar particular de un colectivo. La gran expropiación por parte del capitalismo avanzado se presenta (o estigmatiza) como ideal comunista.[79]

Brecht se separa aquí de las posiciones del crítico. Pero otra vez son justamente sus propias concepciones las que Brecht es conducido a criticar:

Eisler subraya, a justo título, el peligro que se corre cuando se han puesto en circulación innovaciones puramente técnicas, sin ligarlas a la función social. Había allí el postulado de una música activadora. 100 veces por día, se puede escuchar aquí en la radio música activadora: los coros que incitan a la compra de Coca-Cola. Reclamamos desesperadamente el arte por el arte[80].

El teatro de la productividad comunista corre el riesgo de imitar la publicidad para el consumo capitalista si omite tomar en consideración la función social de la representación. Lo que hace que la observación sea extraña es que el problema no es nuevo y su solución, en principio, es desde hace mucho tiempo conocida –y aplicada– por Brecht: para no ser tecnocrático, el pensamiento de la producción debe someterse a un pensamiento de lo verdadero-útil. Éste debe afirmarse al mismo tiempo en la forma de la representación (por la primacía de la razón y de la expresión de los dominios sociales sobre la emoción y el reconocimiento) y en su

contenido (crítica de las ilusiones de la bondad y puesta en evidencia del punto de vista nodal: la transformación de las relaciones de producción, la que tiene como condiciones la política de clase y la disciplina partidaria). Pero el problema es que este útil, apenas es colocado, se divide en dos. Así, en el Libro de los cambios, Me-ti considera a Ni-en (Stalin) un "hombre útil" porque establece los fundamentos económicos del "gran orden", pero es para oponer en seguida la antiproducción de la disciplina estatal a la producción fundada en la desobediencia:

Partiendo únicamente de la producción y considerando solamente a ésta, podríamos llegar a una disciplina más perfecta, es decir más productiva, por medio de una poderosa desobediencia.[81]

¿Cómo escuchar esta recomendación? Me-ti le reprocha también a Ni-en no haber hecho de la organización del trabajo planificado un asunto político[82]. Solamente la política designada por Brecht como el lugar de la decisión permanece allí como un lugar vacío. No sólo no nos dice lo que Stalin habría debido hacer sino que, más radicalmente, la política aparece en él como lo impensable, el lugar de la simple contradicción, la escena vacía donde vienen a intercambiarse lo económico y lo ideológico, la ciencia y la moral, la caridad individual y la justicia de clase. La sólida ortodoxia que se constituye entre Mahagonny y Santa Juana de los mataderos (no hay que practicar la redención –egoísta o altruista– sino llevar adelante la lucha de clases para transformar las relaciones de propiedad) no dice la primera palabra sobre los medios correctos para llevar adelante esa lucha. Las piezas didácticas –La medida y El que dice que sí y el que dice que no– son también reveladoras al respecto. ¿Qué debería haber hecho el joven camarada de La medida en presencia del policía y de los amarillos? La respuesta es simple: persuadir a los amarillos para que se unan a los trabajadores en huelga y persuadir al policía o a los militares para que se unan a los rangos de los proletarios que se les pide que combatan; en pocas palabras, como lo dicen prudentemente los cuatro agitadores, "hacer lo que había que hacer" y no hacer "lo que no había que hacer". Es cierto. Pero estos agitadores tan pertinentes en sus

sentencias a modo de oración fúnebre, ¿qué hacían entonces en esos tiempos? ¿Por qué no se los ve jamás en los lugares en los que precisamente hay algo que agitar? Se sabe por otra parte cómo El que dice que sí se convirtió en El que dice que no. La obra inicial mostraba por qué los tres estudiantes habían tenido razón al abandonar a su muerte al niño enfermo que los retrasaba con el objetivo de ir a buscar el remedio necesario para todo el pueblo. La revuelta de los escolares frente a quienes fue representado el espectáculo persuadió al dramaturgo de invertir el desenlace. Al hacer que prefirieran la vida del niño antes que la redención común de la población, esos escolares influenciaron sin duda profundamente el pensamiento ulterior de Brecht. Pero ellos no tenían de modo alguno más sentido práctico que él. Ya que, de esos tres estudiantes, ¿no podía realmente desprenderse uno que hubiera cargado al niño mientras que los otros hubieran seguido buscando el remedio? Todo sucede como si tanto la determinación del objetivo como la elección de los medios fueran en el fondo indiferentes, como si el dilema debiera mantenerse en toda su pureza –la vida sin remedio o un remedio que significa la muerte–, como si el niño o el joven camarada –y no es indiferente que la suerte, como la canción del "Pequeño barco", recaiga siempre sobre el más joven, sobre aquel para quien, en principio, nos hemos propuesto transformar el mundo–, debía morir simplemente porque Brecht así lo desea, como si esta ciencia que se opone a la moral resultara ser en el fondo solamente una ética y esta ética sólo el consentimiento de muerte: identidad final entre el rechazo y el consentimiento a la ley del mundo que une al joven camarada comunista con el anarquista Baal.

Es difícil imaginar una pedagogía más extraña. La pieza La medida, para Adorno, justificaba de antemano los juicios de Moscú. Pero se dijo también que era al mismo tiempo la denuncia anticipada. Esta apología de la ortodoxia les resulta intolerable a los ortodoxos porque representaba lo que justamente no debía ser. Los juicios de Moscú no podían encontrar su justificación en esta representación de la disciplina partidaria como puro poder de muerte. Los grandes juicios y las grandes matanzas sólo serían posibles a condición de que fueran acompañadas por la gran epopeya de la vida nueva, de la humanidad calurosa y del "capital más precioso". Pero ya las reacciones de los espectadores de La medida en 1932 marcaron el

rechazo de la “crueldad” brechtiana.

Los comunistas se negaban por encima de todo a admitir que la pena de muerte de un camarada era una práctica comunista. En un caso semejante, la sanción habitual es la exclusión del partido, no la desaparición física del culpable. El presidente de la sesión demostraba además que la muerte física sería menos trágica para el camarada… que la expulsión[83].

Este presidente de la sesión tenía el don de la videncia; trazaba de antemano el plan del discurso de Bukharin frente a sus jueces; la muerte no tiene ninguna importancia, lo que cuenta es el hecho de permanecer o no en la vida del Partido. Y Brecht parece recordar por sí mismo los propósitos de sus críticas en ese extraño Turandot en el que la crítica de los intelectuales burgueses es demasiado indignada como para no poner en duda a los intelectuales “proletarios”:

—¿Los perturbadores de ayer fueron excluidos de la Asociación de los Tuis?

—Fueron ejecutados.

—No tiene ninguna importancia. Yo preguntaba si fueron excluidos.[84]

En el corazón de la gaya ciencia, la ciencia aparece bajo la figura pura de la muerte. En lugar de la impertinente conminación “Primero está la comida, después la moral”,[85] y bajo la aparente ortodoxia del pasaje de la cocina de Pelagia Wlassowa a la revolución proletaria, aparece el dilema entre una vida que es cálculo, apetito, aceptación, y una ciencia que es moral y muerte. Al rechazo por parte de los ortodoxos a admitir la moral de La medida responde, alrededor de 1937, la negativa de Brecht de suscribir a

ese “realismo”, a esa recuperación de la herencia y a esa pintura de seres “de carne y de sangre” que los oficiales de la literatura socialista requieren al tiempo que los oficiales de la política socialista realizan su obra de muerte. Éstos esconden la muerte bajo la vida, el terror bajo la piedad, el frío concentracionario bajo el calor humanista. “Ejército de la redención”: así es como Brecht califica, en el momento en el que hacen el golpe de la mano tendida, al ejército de los lukacsianos enamorados del realismo[86]. ¿Hay que decir que juegan con respecto a los amos del Kremlin un rol comparable al de los Sombreros negros de Johanna Dark para con los reyes del ganado de Chicago? En todo caso, Brecht rechaza la proyección sobre una ideología del cuerpo socialista glorioso de ese querer-morir que socava la figura de lo útil. Lo útil ya no es el lugar de una toma de conciencia que jerarquiza, se encuentra quebrado en dos: entre una radicalidad en la que la muerte no es un medio sino un fin (del lado de la ciencia) y una utilidad que es el simple medio de supervivencia (la cocina de la “gran capitulación”).

*

La combinación es muy simple: por un lado
tenemos el hígado de ganso que
Galileo reclama con insistencia,
por otro la ciencia que reivindica
con no menos insistencia. Así se ve dividido
entre sus dos grandes vicios,
la ciencia y la glotonería.[87]

La ciencia, futuro del pueblo, es la buena canción que Galileo Galilei le canta al principio a Andrea Sarti y que ese buen alumno le

devuelve al final; la ciencia, vicio singular, es la lección que Galileo y Brecht se llevan de la historia de los encuentros de esa ciencia con algunos poderes. Ese "vicio como cualquier otro" no es, sin embargo, en nada semejante a los demás. Es específico en cuanto se comunica de dos maneras con la muerte, frente a la cual inicialmente recula el miedoso Galileo y con la que finalmente dispensa la bomba de Hiroshima. Se sabe cómo Hiroshima condujo a Brecht a modificar el propio sentido de la historia de Galileo Galilei, transformando el discurso de la buena astucia (Galileo abjurando para continuar con su trabajo de científico al servicio del progreso humano) en declaración de indignidad. Sobre ello, Brecht se mantiene firme, a pesar de los comentarios que buscaban convertir su juicio moral sobre Galileo en el análisis de un error de apreciación[88]. Más extraño aún: cuando vuelve a montar la obra, en plena edificación del socialismo científico en la RDA, Brecht agrega información acerca de la infamia de Galileo, al que recomienda representar como "un perfecto insolente". Todo se lleva a cabo como si la separación de la ciencia respecto del pueblo y el estatus del intelectual vendido al poder tocaran un punto todavía más sensible en 1955 que en 1945. Como si Brecht no pudiera deshacerse de la pregunta con la cual él mismo traducía las interpelaciones que le llegaban del Oeste:

Todas estas preguntas en el fondo forman una sola: ¿acaso me he dejado comprar?[89]

Para este asunto, la respuesta es contundente:

No es porque estoy aquí que tengo las opiniones que tengo. Es porque tengo estas opiniones que estoy aquí.[90]

La respuesta es contundente, pero no es muy materialista, no muy consecuente con la denuncia de esos Tuis que creen que la

conciencia determina al ser social. Es muy sintomática en todo caso de la persistencia de esa idea que persigue a Brecht desde la primera escena de una obra de juventud, En la jungla de las ciudades, en la que el rico Shlink le pide a Garga, el empleado de biblioteca, que le venda su opinión. La figura del comerciante de opiniones como doble del artista productor, la perversión de la producción en el intercambio, es un tema que obsesiona particularmente a Brecht desde su estadía en ese Hollywood en el que los emigrados que tuvieron éxito no hablan sino con "el cheque en la boca" y donde el artista progresista sabe que puede vivir sólo si se convierte en vendedor de mentiras:

Todas las mañanas para ganarme el pan

Voy al mercado donde se compran las mentiras.[91]

El intelectual comerciante de opiniones es el personaje que Brecht bautizó como el Tui. Si bien Brecht piensa durante casi veinte años en La novela de los Tui en la que quiere representar a estos personajes observados en la emigración y reconocidos más particularmente en los filósofos de la Escuela de Frankfurt, sólo al final de su vida, en la RDA, escribe la única obra más o menos acabada en la línea de ese proyecto, Turandot o El congreso de los blanqueadores de dinero. Pero es entonces cuando mejor estalla la ambigüedad de la figura del Tui. Brecht le otorga en efecto dos características esenciales: el Tui es el intelectual que cree que el pensamiento determina la realidad (antigua definición del ideólogo según La ideología alemana) pero es también el hombre que comercializa las opiniones. Ahora bien, las dos definiciones no se solapan una con la otra. La primera remite a la figura clásica de la ilusión "pequeño burguesa" y requiere del trabajo de lo verdadero que descubre la ilusión. Pero en la segunda, lo verdadero ya no es simplemente el revés de una ilusión; es el objeto de un tráfico en el que su propia diferencia con la ilusión se desvanece. Y este tráfico de opiniones signa una nueva época de la función de los ideólogos que hace que caduque la antigua definición de la ideología-ilusión:

Este país demolió mi Novela de los Tui. No se puede develar aquí la venta de las opiniones. Ésta va absolutamente desnuda. La gran comicidad de las opiniones que creen conducir cuando en realidad se las conduce, el don quijotismo de la conciencia que se imagina determinar el ser social, todo ello era válido sólo para Europa.[92]

A decir verdad, la muerte del don quijotismo remite a un poco más atrás en la historia, más precisamente al tiempo de Galileo, un tiempo en el que, según el proyecto de prólogo escrito en 1945 para Galileo Galilei, "lo verdadero no es aún la mercadería (noch ist das Wahre nicht die Ware)".[93] Es Galileo quien, al separar la verdad del pueblo para venderla al poder, preparó la caída de la verdad en la mercadería. A partir de entonces, lo verdadero ya no es lo que descubre la mercadería, es la misma mercadería. El Tui, el comerciante de opiniones, aparece entonces como la última figura de la razón burguesa. ¿Pero no sería lógico entonces encontrar su antagonismo allí donde se suprimió el poder del dinero, en la oposición del nuevo intelectual socialista a la última figura del intelectual liberal? Ahora bien, Me-ti nos enseña que no sólo los Tui no huyeron al país de SU (la URSS), sino incluso que son responsables del desvío del curso de la revolución:

Su, el Estado de los obreros y de los campesinos, cayó él también, quince años después de su fundación, bajo la influencia de los Tuis. La enorme tarea en que constituía la edificación del gran orden provocó grandes divergencias de opiniones que naturalmente tuvieron como resultado la entrada en combate de los Tui.[94]

El Tui ya no es aquí el irresponsable intelectual pequeño burgués sino el intelectual orgánico del partido proletario. Esta ambigüedad atraviesa la sátira aparentemente sin matices que constituye Turandot. A primera vista, la fábula de Turandot es de una ortodoxia que roza la vulgaridad. Como los vendedores de coliflor

dirigiéndose al gangster Arturo Ui para poder continuar con sus negocios, el Emperador, propietario del algodón, contrata a los Tuis (los blanqueadores) para que le oculten al pueblo la verdad sobre la penuria de algodón que está organizando. Al revelarse los Tuis incapaces de engañar al pueblo, el Emperador confía el cuidado de los negocios al jefe de la banda Gogher Gogh, hermano mellizo de Arturo Ui. Pero si bien la estructura de la historia es parecida, el cambio de los datos modifica su sentido: es en efecto el jefe del Estado quien toma ahora el lugar de los capitalistas. Y uno de los Tuis invitado al Congreso pagará con su cabeza sus divagaciones sobre el asunto de la propiedad:

¡Y bien! sabemos todos, amigos míos, que es el Emperador quien dispone del algodón (murmullos de la asamblea) no en el sentido de posesión, sino en el sentido de decisión, administración, organización.[95]

Esto es lo que evocan los descubrimientos teóricos recientes y estrepitosos sobre la diferencia entre las relaciones de producción y las relaciones de propiedad. El pasaje del problema clásico (cómo vender más coliflores) al problema nuevo (cómo volver aceptable para el pueblo la falta de algodón) autoriza los deslizamientos entre la retórica de los intelectuales burgueses y la de los intelectuales proletarios. De esos Tuis de los sastres de traje de gala y no de gala que se pelean a los golpes con tomos de Ka-meh (Marx) sobre la unión de la base a la cima y de la cima a la base, ¿no había algunos de entre ellos en el aparato dirigente de la RDA?[96] ¿Es el Instituto de Frankfurt hacia el que apuntan esas investigaciones afiebradas de citas o esas escuelas preocupadas por el gran asunto de la existencia de cosas que están por fuera de nosotros? ¿No es más bien un buen tema para un examen de Diamat? Estos Tuis, supuestos blanqueadores de un capitalismo en decadencia, toman prestado en todo caso más de un razonamiento de la retórica de los responsables socialistas. ¿Por qué falta el algodón? “Demasiado sol o demasiado poco sol. Demasiada poca lluvia o bien demasiada lluvia.[97]” La explicación de los hechos marcha de golpe, a riesgo de que los hechos sean rechazados, con la bandera al viento y con las

estadísticas en mano:

Algún orador indigno […] pretendió que este año China no produjo algodón. Es insultar al pueblo chino […]. Estoy autorizado a comunicarles a ustedes que no se produjeron menos de un millón y medio de costales.[98]

Se rinde así homenaje "a los heroicos productores de vestimentas", una nueva explicación de la penuria se propone, del lado de la vida nueva que se debe a las ventajas de la nacionalización:

¡Ay! Señores, cuando la casa imperial se hizo cargo de la producción todo cambió de repente. En nuestros pueblos el arte de vivir hizo su entrada triunfal. ¡El arte de vivir! La desaparición de nuestro algodón […] se explica por el progreso del arte de vivir: es robado, comprado por la población.[99]

Deslizamientos controlados de la imagen del Tui: en última instancia, ¿no veríamos aparecer en el cuadro la imagen del artista socialista Bertolt Brecht, pagando la disposición de un teatro con versos en honor a la cultura del mijo en la URSS, es decir, en honor a la agricultura mitchuriniana? Pero lo movido de la imagen y el guiño en la mirada son más que el ejercicio de una doble verdad. No se trata de esconder la heterodoxia bajo la ortodoxia. Porque es propio de esa ortodoxia imperturbablemente mantenida el hecho de desdoblarse incesantemente. La gran fe brechtiana de que nada cambiará jamás en tanto no cambien las relaciones de producción justifica a la vez la mirada lúcida sobre el hecho de que en ningún lado han cambiado realmente todavía –y que en todas partes, por lo tanto, todavía reina la venalidad–, y la obediencia a aquellos que, como mínimo, se proponen como objetivo esta transformación y ya han preparado el terreno en ese sentido. Este desdoblamiento complica necesariamente el pensamiento de lo útil. Que el vendedor

de opiniones Bertolt Brecht pague en la esfera del intercambio por la posibilidad de que el artista productor Bertolt Brecht contribuya al advenimiento de una gran productividad de todos es una astucia que no concierne a la simple maña individual. Participa de ese cambio por el cual la venalidad en la que se perdió la producción de lo verdadero se convierte a su vez en productiva. Esta dialéctica es inevitable desde el pecado original por el cual el poseedor de lo verdadero (Galileo) la separó del pueblo, constituyendo a la ciencia como moneda de cambio de la verdad en poder y substituyendo en el mismo movimiento una ética económica del uso por una ética política de lo útil.

A la antigua oposición "tecnocrática" de la producción y del consumo, Brecht le substituye entonces en tiempos del exilio y del regreso una dialéctica de la producción y del intercambio. El intercambio en el que se perdió el sentido de la producción debe convertirse en el lugar de una nueva producción. La verdad, convertida en valor de cambio, debe volver a encontrar su valor de uso por las paradójicas vías de la mentira. Reintroducir la producción en el intercambio, el uso en la verdad, es la función dialéctica del desorden, del parasitismo, de la corrupción.

*

Por los tiempos que corren, un poco de humanidad

ya no puede mantenerse por mucho tiempo

sin cierta corrupción, lo que constituye

una forma de desorden.

Hay humanidad allí donde hay un funcionario

que se deja sobornar.

Puede suceder incluso que con un poco de corrupción se obtenga justicia […].

Si los regímenes fascistas reprimen la corrupción, ésa es la prueba de que son inhumanos.

Diálogos de exiliados

Sobre este uso de la venalidad como contrapartida de los nuevos poderes y de sus efectos de muerte, Brecht reflexiona ya cuando se encuentra en Hollywood, invirtiendo aparentemente más esperanza en la gran venalidad estadounidense que en la pureza de la Ejército Rojo:

El parlamento es más o menos abiertamente una agencia y actúa y habla como tal. Es apenas una corrupción porque ya no hay ilusión a ese respecto […] y es justamente de este mercantilismo de lo que se pueden esperar ciertas derrotas para Hitler, derrotas costosas pero derrotas al fin.[100]

Pero es en el personaje de Azdak de El círculo de tiza caucasiano en quien esa venalidad benéfica encontrará su dramatización. Azdak le hace justicia al pueblo no por piedad (antigua ortodoxia), no tampoco porque tenga una conciencia justa de las relaciones de clase, sino por el sólo hecho de que es venal, virtud aparentemente más útil que nunca en tiempos en los que el Estado está conmocionado por las revoluciones. ¿Pero qué revoluciones? Aparentemente, el contexto de las decisiones sorprendentes de Azdak es el de los golpes de Estado de feudos medievales o de déspotas orientales de quienes los tejedores (los obreros) ya no tienen nada que esperar. Pero cómo comprender en este caso la extraña observación de Brecht al descubrir la causa social del comportamiento de Azdak:

La encontré en su decepción debida al hecho de que con la caída de

los antiguos maestros no adviene una nueva época sino una época de nuevos maestros. Continúa entonces ejerciendo el derecho burgués aunque encanallado, saboteado, sumido al egoísmo absoluto del que juzga.[101]

Es difícil confundirse respecto a la identidad de estos nuevos maestros en la época de los cuales hay que continuar ejerciendo el derecho burgués. Es difícil también no ver en el amoralismo de Azdak, que reduce la ley del mundo burgués a su esencia, el egoísmo radical –el del plebeyo o el del artista–, la exacta inversión del funcionalismo militante de Un hombre es un hombre y de La medida. Por haberse dejado agarrar in fraganti vendiendo un falso elefante, el desafortunado Galy Gay había tenido que dejar que los ingenieros de las almas tomaran su identidad. Azdak es un Galy Gay que no se hubiera dejado agarrar por esa justicia militante ni transformar en conscripto de ninguna buena voluntad. Su justicia se emparienta positivamente con la venta de falsos elefantes y su venalidad designa una suerte de querer-vivir plebeyo como contrapartida necesaria de las nuevas morales de Estado, aunque sólo fuera del Estado proletario.

Optimismo y pesimismo igualmente inquebrantables de Brecht. Más exactamente, su optimismo parece estar hecho de la anulación recíproca de dos pesimismos: confianza en las virtudes viciosas de la plebe para entablar la lógica de los nuevos maestros y confianza en la disciplina de un Estado gobernado por aquellos que supieron resistirse a la seducción nazi para reprimir en las masas alemanas las secuelas de doce años de obediencia al orden nazi. Los dos movimientos son claramente perceptibles en el emigrado y luego en el dramaturgo de la RDA. A qué se debe tanta impaciencia en Brecht frente al machaqueo por parte de sus compañeros de exilio de la pregunta: ¿por qué los trabajadores alemanes luchan hasta las últimas consecuencias, tanto en las fábricas como en los frentes de batalla, por la defensa de un Reich ya condenado a muerte? Para ello, está por supuesto la vieja finta que dice que esos obreros no son verdaderos obreros. Brecht se deja también llevar hacia ese camuflaje incriminando a la “juventud pequeño-burguesa”:

La felicidad de la guerra para la juventud pequeño-burguesa es a menudo ese seudo comunismo que se manifiesta en los gigantescos ejércitos populares de las grandes guerras burguesas: la vasta tarea a escala nacional, el gigante colectivo, la seguridad económica, la difamación oficial de los beneficios, el trabajo físico, el trabajo con la maquinaria, la higiene.[102]

La explicación es tranquilizadora sólo en una medida moderada: si el fascismo seduce ¡es porque se parece tanto al comunismo! A los ojos, dirán, de la pequeña burguesía. Pero justamente el final del texto, al insistir sobre esta similitud, derrapa francamente hacia las masas obreras:

En el caso de Alemania, valdría la pena detectar seriamente un día los elementos del socialismo que el nacionalsocialismo condujo a operar al pervertirlos. No hay otra manera de explicar su éxito entre las grandes masas.[103]

Por supuesto que, en esta abdicación de las amplias masas, la ortodoxia todavía puede encontrar su confirmación: ¿no es acaso la prueba de que no hay salida en el seno del capitalismo? “En una frase: los alemanes todavía luchan porque todavía domina la clase dominante”.[104] Pero el problema de las causas se escamotea únicamente para radicalizar mejor el de los efectos: ¿cómo podrían construir el nuevo mundo aquellos que no pudieron resistirse a las fuerzas de destrucción del viejo? “¿Cómo dejarle al proletariado el derecho a dirigir y otorgarle la irresponsabilidad?”[105] Este dilema político obliga a modificar la noción de representación. El teatro épico en épocas anteriores quería tener “un espectador que transformara el mundo”.[106] Se estimaba a sí mismo incomprensible para quien no concibiera al público como “una reunión de transformadores del mundo (Weltänderern) que recibe un informe sobre el mundo”[107]. Si el teatro épico, en el momento de su regreso a Alemania, prefirió llamarse teatro dialéctico, no fue solamente para subrayar la famosa “función social” de la representación. Lo

que sucede es que esta función social ya no puede identificarse con la acción de los destructores del viejo mundo ni sostenerse gracias a la esperanza del "nuevo milenio".[108] Alemania recibe la revolución socialista de la misma forma en que Goethe y Hegel recibieron la Revolución Francesa, los tanques rusos sucedieron al emperador a caballo como advenimiento de la dialéctica. "Una vez más, esta nación defrauda una revolución por simple asimilación".[109] La dialéctica es la propia expresión quintaesenciada de la "mala época" que vino en lugar del milenio:

La dialéctica que lo agita todo para calmarlo todo, que metamorfosea en cosa fija el flujo de las cosas, que "erige" la materia en idea, brinda en realidad la bolsa de trucos de esa mala época. Al mismo tiempo esa Alemania no puede comprenderse sin la dialéctica, porque le hace falta adquirir su unidad haciendo más graves sus desgarros, y obtiene la libertad bajo la forma de un diktat, etc.[110]

Ése es el fondo de la bolsa de trucos que se le presenta al teatro dialéctico: su efecto ya no se vuelve hacia una revolución por hacer, y tampoco es llevado por una revolución ya hecha. La revolución no es ya una revolución por hacer pero tampoco una revolución que ya ha sido hecha:

No le fue concedida a Alemania la posibilidad de conocer el proceso purificador de una revolución. Aquí, la gran transformación que comúnmente le sigue a una revolución se produjo sin esa revolución.[111]

De allí la obligación de desplazar el teatro de los pioneros hacia una pedagogía de Estado y de retomar con cierta rudeza la oposición de la razón y de la emoción, puesta en duda en los tiempos del exilio. La oposición aspira menos quizá a promover la nueva inteligencia

de los transformadores del mundo que a reprimir los viejos demonios de la identificación con el gran teatro nazi:

¿Cómo podría el arte entonces contentarse con referirse al instinto y al sentimiento de un público tan heterogéneo?[112]

Pero esta pedagogía al servicio de la nueva clase dirigente no podría aislarse de su opuesto: el pensamiento de la ambigüedad de la conciencia de clase que, de Terror y miseria del Tercer Reich a El círculo de tiza caucasiano, pasando por Madre Coraje, Herr Puntila y su sirviente Matti y Schweyk en la II Guerra Mundial, marcó las obras del exilio. En todas estas obras sin embargo es posible notar que la clase obrera, rara vez presente en la escena brechtiana, estaba más radicalmente ausente que nunca. Pero cómo no reconocer la gran preocupación del exiliado en la representación de esos personajes plebeyos, explorando las vías de la aceptación y del rechazo, a saber, la razón por la cual los obreros alemanes se someten. ¿Puede su silencio volverse resistencia así como su disciplina de clase se había convertido en aceptación? ¿Qué constituye, en las condiciones nuevas del "lenguaje gestual bajo la dictadura", el gesto elemental del rechazo? La metaforización de las relaciones de clase en la escena doméstica (relaciones de familia o de servicio) conduce a aislar cada vez más en su forma nuclear las relaciones de dominación y servidumbre. La ciencia de las relaciones de clase se refiere a la observación del comportamiento de los individuos allí donde son requeridos por el servicio del poder.

Esta reflexión pone en duda uno de los puntos más sensibles de la ortodoxia: la relación entre la ciencia y la moral. De la Madre Coraje, entregando a sus hijos a la guerra del Gran Capitán que es también su guerra, a Groucha que, en la guerra civil, encuentra su propia tarea al adoptar al hijo del gobernador, la reflexión sobre las relaciones entre el amor materno y las luchas de poder muestra una ambigüedad que contrasta con la rudeza que antes oponía las ilusiones maternalistas de Santa Juana de los Mataderos y la toma de conciencia social de Pelagia Wlassowa. Pelagia Wlassowa

tomaba conciencia demasiado temprano como para participar en la lucha por aquello que Johanna Dark comprendería solamente en el momento de su muerte. Pero, al final de su historia, Groucha no comprende mejor que Madre Coraje las relaciones de clase, alborotadores de guerras y de revoluciones. Su superioridad sobre ella es puramente moral: se opone a Madre Coraje como la madre renaturalizada se opone a la madre desnaturalizada. La pedagogía que antes oponía la toma de conciencia política a las trampas de la moral lleva a cabo a partir de entonces un juicio sobre la dignidad de los individuos antes bien que sobre las circunstancias sociales que los convertían en tales.

Sin duda la historización de los comportamientos debe impedir incluso ahora que se considere su actitud como natural pero ya no permite explicar la indignidad por la ceguera. El cuidado con el que Brecht corrige una representación de Madre Coraje que recurría demasiado a la piedad tenía como objetivo no tanto sustituir la emoción identificatoria por una comprensión de las circunstancias sociales de su acción como prohibir toda simpatía que compensaría el juicio sobre su abyección. Pero también la sistematización del discurso sobre el efecto de distanciación como factor de toma de conciencia encierra una trampa: esconde la nueva ambivalencia del pensamiento de las “circunstancias”. Sin duda estas últimas, al relativizar el comportamiento de Madre Coraje y de Eilif, conducen a la visión de un mundo transformable y a la exigencia revolucionaria, aunque más no fuera a costa de la dictadura “sobre” el proletariado. Pero el pensamiento-excusa de las circunstancias es también lo que excluye cualquier autotransformación de los individuos y, por lo tanto, toda esperanza de transformación del mundo[113]. El discurso del desvelamiento disimula la escisión creciente entre el conocimiento de las condiciones y la ética de la transformación. Este equívoco marcó profundamente la recepción inicial de la dramaturgia brechtiana en Francia, tal como puede resumirla el juicio de Barthes sobre Madre Coraje:

Madre Coraje no se dirige a los que, directa o indirectamente, se enriquecen con las guerras. Sería un grotesco quid pro quo descubrirles el carácter mercantil de la guerra.[114]

¿Pero para quién escribe Brecht entonces, y para quién hace luego representar su obra si no es para compatriotas que extraen –extrajeron– cierto provecho de la máquina de guerra hitleriana? No hay necesidad de revelarle a la mujer del soldado el "carácter mercantil de la guerra". Los regalos que le envía su marido de cada capital conquistada ya la ponen bastante sobre aviso. Sólo se trata de hacerle llegar un paquete levemente diferente, el ataúd de su marido[115]. No hay necesidad de iluminar al público de Madre Coraje insistiendo sobre la ceguera de la protagonista. Los espectadores, como el personaje, saben que la guerra es una fuente de negocios no sólo para los Grandes. Lo que el público no debe aprender de esta Madre Coraje que no aprende nada es a remplazar su ignorancia por un saber sino a evaluar ese saber que comparte con la protagonista: ese saber muy al tanto de las "circunstancias objetivas" de este mundo, ciego solamente frente a la posibilidad de desear y de realizar otro mundo en el que los niños sean más importantes que los negocios. No se nos muestra una ceguera, sino un saber; y de esa representación pueden extraerse dos lecciones contradictorias: la necesidad de la dictadura del Partido o la primacía de la transformación de los individuos, pero en todo caso sin la mínima ciencia de las condiciones de esa transformación.

El quid pro quo está entonces más bien del lado de los que desconocen la inversión de la relación entre la ciencia y la bondad, entre la conciencia de clase y la piedad doméstica. Sin duda el obrero Kalle puede presentarle todavía al intelectual Ziffel la ortodoxia proletaria al hablarle de ese amigo químico, pacifista empedernido y fabricante de gases asfixiantes cuyo comportamiento justifica:

Tenía razón en afirmar que él no tenía nada que ver con lo que fabricaba; no más de lo que cualquier obrero de una fábrica de bicicletas tiene que ver con sus bicicletas. Y estaba en contra, igual que nosotros, del hecho de que el hombre no tiene relación con lo que fabrica.[116]

Pero su hermano de clase, el obrero de “colocación de mano de obra” no logra hacer escuchar este razonamiento para intelectuales a su vecina que le anuncia la muerte de su cuñado, víctima de la máquina de guerra que le ofrece empleo[117]. A su sumisión se le opone la resistencia de su mujer, determinada a pesar del qué dirán a llevar el duelo de su hermano. Esta Antígona obrera, que afronta el poder de muerte ya no en los rayos paternos de la ley sino en las seducciones del pleno empleo para su cónyuge, define un nuevo pensamiento de la resistencia que, en ese “leguaje gestual bajo la dictadura”, toma una forma ejemplar. Cierta piedad femenina presenta una virtualidad de resistencia mayor que la conciencia ilustrada de quienes entregan sus manos a la obra nazi, pretendiendo rechazarle su pensamiento de clase.

Subrayamos cómo la obra y el comportamiento de Brecht habían sido marcados durante los años del exilio por el personaje inventado por Jaroslav Hasek; ese soldado Schweyk que, por su propio servilismo, perturba la mecánica de la opresión. El fracaso de las grandes evidencias de la conciencia de clase hace que reconozca como vía de la subversión esa forma de obediencia, atenta solamente al poder del amo aunque indiferente a sus razones. La ambivalencia de Schweyk ya no remite a la excentricidad del héroe bohemio, sino que se identifica con la conciencia de clase de esos obreros que no tienen “nada que ver” con las armas que fabrican concienzudamente en las fábricas del Reich. Pero, por más fascinado que esté por esa figura de la aceptación-rechazo, Brecht no podría ser víctima de la musiquita plebeya que opone la positividad destructora de los Bardamu y de los Schweyk al gran nihilismo totalitario. Cuando el padre de Bardamu se suma a la causa hitleriana, el soldado Schweyk puede hacer uso, para cortar el discurso del Führer, de la “pequeña facultad ociosa” que se llama “libertad de interrumpir”,[118] no por ello deja de correr frente a Stalingrado a reunirse con su ejército. Así como lo hacen esos obreros-soldados del frente del Este a quienes Brecht se dirige en un largo poema[119]. Como lo harían probablemente el sirviente Matti y el rojo Surkhala, para quienes es una cuestión de honor rechazar la colaboración con el patrón pero no así rechazar la remuneración por el trabajo asalariado. Si Puntila hubiese vendido bombas, ¿no las hubiesen fabricado para él solamente a condición de que éste los tratara sin familiaridad? La

lógica sindical del “nada que ver” y el individualismo destructor de Schweyk trazan finalmente la misma identidad de los contrarios, y parece en primer lugar vano buscar, para la eclosión del futuro, un lugar exterior a esa contradicción:

Releyendo en el tren al viejo Schweyk, me siento nuevamente subyugado por ese inmenso panorama de Hasek, por el punto de vista puramente a-positivo (unpositiv) del pueblo que es precisamente el único positivo y no puede en consecuencia mostrarse “positivo” hacia ninguna otra cosa […]. Su indestructibilidad hace de él un incansable objeto de abuso y al mismo tiempo el barro de la liberación.[120]

Sin embargo, parece operarse una jerarquía que, por encima de la subversión masculino-sindical de la obediencia, ubica otra figura de la aceptación-rechazo, la figura doméstico-femenina de la desobediencia por un exceso de celo familiar. Porque piensa en su hermano soldado, la sirvienta niña Simone Marchand infringe la lógica sindical de los choferes que quieren secuestrar, para el transporte de la vajilla de su patrón, los camiones requeridos para el transporte de los refugiados, a condición de que éste les dé el almuerzo y se ocupe por su propia cuenta del cargamento. Ellos tampoco tienen “nada que ver” con lo que transportan. Además la señal de la resistencia al ocupante no surge de su sabiduría, sino de la inocencia de Simone o incluso de su locura: el incendio del depósito de combustible del hotelero. Esta segunda encarnación de Juana de Arco invierte la relación establecida por Santa Juana de los mataderos entre la conciencia de clase y la piedad por los infelices. Todavía más radical es la provocación presentada por la simpática historia de El círculo de tiza caucasiano. Al salvar y adoptar al hijo del gobernador, Groucha se aparta lo máximo posible de la lógica de los servidores de Puntila que quiere que, salvo por las horas de servicio, no se tenga nada que ver con el patrón. Que Azdak, por su lado, salve la vida del Gran Duque contribuye a la rareza de esta fábula en la que los pequeños manifiestan su espíritu de desobediencia subversiva por los servicios prestados a los Grandes.

Brecht es lo suficientemente consciente de esta provocación como para insistir sobre el retraso mental de sus protagonistas femeninas, para hacer de Simone Marchand una niña y corregir el personaje demasiado positivo de Groucha:

Ella debería ser reacia y no rebelde, dócil y no buena, perseverante pero no incorruptible […]. Groucha debería permitir, al cargar con los estigmas del retraso mental de su clase, aún menos la identificación.[121]

Pero, ¿desde qué punto de vista "avanzado" se debe juzgar el retraso mental de Groucha? ¿Desde el de esa clase obrera desaparecida sobre la que Brecht dice, lacónicamente, en 1945, que no da "ningún signo de vida[122]"? ¿Desde el del público "heterogéneo" y mayoritariamente "pequeño burgués" del Berliner Ensemble? ¿Desde el de los nuevos maestros y los nuevos Tuis? Frente a la ciencia de los Tuis, la fábula de la retrasada Groucha propone si no un modelo, en todo caso una ficción límite.

Brecht no puede atenerse a la relación de simple oposición que los ideólogos de hoy en día establecen entre "el desconocimiento" de los Bardamu y el saber terrorista de los maestros-pensadores. Frente al saber de los Tuis, reparte diferentes figuras plebeyas del saber y del no-saber: saber colaboracionista de Madre Coraje, voluntad de Schweyk de "no saber nada", saber maternal de Groucha… A la lógica de la distancia, aquella que les dice sí y no a las órdenes de los poseedores y a su producción, Groucha le opone la moral de una nueva apropiación en la que no hay que ver ni un apólogo de la colonización ("cada cosa pertenece a quien la mejora") ni la conversión de Brecht a la teoría de la herencia a retomar de los antiguos maestros. La nueva maternidad simbolizada por Groucha, así como la importancia que se le otorga a la figura del artista y la insistencia cada vez más fuerte sobre la virtud del "ser amistoso" (Freundlichkeit), dibujan mucho antes una ética nueva del uso opuesta tanto a la moral de los pioneros conquistadores como a la de los herederos. Vemos que esta ética se vuelve más precisa a través de cien observaciones ínfimas: el interés por la humanidad de

las cosas que sirvieron o por los accesorios de la Weigel, la fascinación frente a la manera en la que Jean Renoir se fabrica un marco francés y "culto" con feos muebles estadounidenses, la insistencia sobre el valor cultural de los platos de quesos… Detrás de la inversión de las relaciones de la ciencia y de la moral se pone en marcha otra idea de la producción. Una nota del Journal de travail da bien la pauta de esto. Brecht critica allí la identificación del socialismo con el "Gran orden":

Hace falta, al contrario, definirlo mucho más prácticamente como gran producción. Hay que entender la palabra producción en su sentido más amplio naturalmente, y la lucha tiene como objetivo liberar de todos los lazos a la productividad de todos los hombres. Los productos pueden llamarse pan, lámparas, sombreros, canciones, juegos de ajedrez, irrigación, tinte, carácter, juegos, etc.[123]

Las lámparas están aquí encerradas en una serie un poco desviada respecto del gran discurso bolchevique de la electrificación. La gran producción todavía es y seguirá siendo la última palabra pero ya no se trata de la gran epopeya de la máquina, de la electricidad, de la velocidad, incluso del taylorismo en el que, en los años 1920, los artistas modernistas habían podido identificar su ideal con el de las políticas marxistas. Cultura artesanal, arte, juego, maquillaje y gestus eran en ese entonces elementos dominantes del ideal productor. Esa producción del artesano, del campesino, del artista, del jugador, de la mujer pone a una ética de las relaciones entre los individuos en el lugar que ocupaba la "base objetiva" del socialismo, la gran industria. Luego de la guerra de España y de la Segunda Guerra Mundial, es imposible pensar en la gran industria sin pensar en la gran destrucción. A la epopeya didáctica de los aviadores que atraviesan el Océano, llevando consigo la ciencia y el progreso, se le opone la breve elegía dedicada a ese hermano aviador que, en la sierra de Guadarrama, conquistó para siempre un espacio de un metro ochenta de largo[124]. La reflexión acerca de la embriaguez de la máquina de guerra nazi y acerca de las consecuencias en la URSS de la primacía de la producción militar se

intensifica por el asco que inspira la industria hollywoodense. La fascinación frente al Jean Renoir hombre de cultura, cuyos "sentidos funcionan bien" y quien exalta la "civilización de la mano"[125] viene como contrapartida de la imagen del artista venido a menos en la gran industria del cine de consumo, que Brecht ve encarnada en Fritz Lang[126]. A la producción de la gran industria y a la política de lo útil se opone una visión de la producción como moral y de la moral como producción. Como sucede en esta crítica de la filosofía de Engels que se relaciona con una reflexión sobre la eliminación de los artesanos enviados a cumplir con la jornada de diez horas en las fábricas:

No hay ética sin satisfacción de las necesidades materiales, esta cuestión ya ha sido adquirida, pero la ética para obtener la satisfacción de esas necesidades no ha sido adquirida. No consideramos estas necesidades materiales como necesidades éticas, ni las necesidades éticas comos necesidades materiales.[127]

Brecht descubre a la ortodoxia en su más poderoso eslabón: la primacía de la satisfacción de las necesidades económicas. Y, una vez más, el dominio de lo útil se oculta. La simple oposición de la ética y la utilidad política se da vuelta: ya no en la identificación de la ética y de la política (la ética sacrificial de La medida) sino en el pensamiento de una unidad inmediata de la ética y de lo económico: mundo del uso que pone de nuevo a la política fuera de juego. Esta inversión que se establece en el punto nodal de la ortodoxia afirmada (la primacía de "lo económico") afecta al mismo tiempo la función de la representación. En un principio dirigida hacia la formación de una conciencia útil, tiende a volverse el modelo de otra producción, o, más precisamente, de otras relaciones de producción. Interpela a partir de entonces al espectador menos para ponerlo, gracias a la "toma de conciencia", en una posición de acción militante, que para suscitar su participación en el gran juego del intercambio productivo. "El arte por el arte" contra la "música Coca-Cola[128]" es un poco, más allá de las contradicciones del saber y de la moral, esa "finalidad sin fin" de la gran productividad que la imagen brechtiana del socialismo

define. Entre la moral de la nueva maternidad, la economía del uso y la estética de la representación, se dibuja una confrontación que enturbia inexorablemente el camino recto del arte útil a los mañanas que cantan.

La ortodoxia no se oculta en sus márgenes, sino en el corazón mismo de su creencia: la toma de conciencia de la necesidad de transformar las relaciones de producción. En el guiño de la representación, la gran producción se intercambia por la gran aventura a lo Robinson Crusoe y la conciencia científica por la bondad estúpida. El juego de la identidad de los contrarios arruina al tiempo que verifica las grandes tesis de la ortodoxia (la conciencia, la ciencia, la clase, el partido, la producción). La identidad de los contrarios es lo que, en todo instante, manifiesta la verdad, y, al mismo tiempo, lo que impide toda política de la verdad.

No hay comprensión del mundo que no sea dialéctica. Pero no hay política de la dialéctica. La caída del uso dentro de lo útil es, en un sentido, insuperable. Un nuevo socialismo del gran uso pasa por la represión de Estado de las fuerzas de destrucción. Pero este aparato de represión es una fuerza de antiproducción cuyos efectos no pueden ser combatidos por una teoría y una política más justas sino por el desarrollo de otra producción. Los elementos del socialismo están todavía más allá y deben estar siempre ya allí.

Lejos de las pedagogías felices de la conciencia desmitificada como de las denuncias de la ciencia terrorista de los maestros-pensadores, Brecht experimenta algo así como la impotencia de lo verdadero.

Borges y el mal francés

En un texto célebre, Borges critica la idea de una especificidad de la literatura argentina que echaría raíces en la tradición popular y en la poesía de los gauchos. El culto argentino del color local, dice, es simplemente un culto europeo. La literatura argentina no tiene otra tradición que la de la literatura universal. Y allí donde se la ve echar raíces en el habla del campo argentino, como en Don Segundo Sombra, traiciona, al contrario, la metáfora tomada en préstamo de los cenáculos contemporáneos de Montmartre[129].

En ese texto, la referencia a los cenáculos parisinos no tiene un sesgo peyorativo. La poesía francesa contemporánea con la que los escritores argentinos pretenden hacer una literatura nacional está comprendida en la literatura universal, al lado de los nombres venerados de Mark Twain y de Rudyard Kipling. Pero es fácil emparentar esta mención furtiva con otros textos de Borges en los que los cenáculos parisinos son denunciados como el lugar específico en el que la tradición literaria es destrozada, el lugar del viejo mundo que separa al nuevo mundo de sí mismo porque quiebra la propia tradición en la que se inscribe su novedad.

Pienso en especial en el texto titulado “El otro Whitman”.[130] Este “otro Whitman” que Borges reivindica es un poeta de la concisión y de la alusión, todo lo contrario de la imagen que habitualmente se construye de él: el cantor de la democracia, celebrando interminablemente las grandes rutas, los puertos atareados, las chimeneas de las fábricas y las multitudes incansables del continente nuevo. Si el segundo esconde al primero es, nos dice, porque América está dividida dentro de sí misma. La América de los pioneros del Norte se les cuenta a los del Sur sólo por medio del filtro europeo. Pero Europa, a su vez, sólo se cuenta a sí misma a través de un filtro bien particular llamado París. Es París quien ha creado al mal Whitman, el Whitman apreciado por los adoradores unanimistas o futuristas de la Torre Eiffel, de la radio, del neón y de la velocidad. Y hay para ello una razón bien precisa: es que París se interesa menos por el arte que por la política y por la economía del

arte. París es el lugar de esas escuelas y de esos manifiestos que portan las insignias políticas y militares de la vanguardia y que deben para eso sumergir al propio arte en la profusión "democrática" de las cosas del mundo. Las mismas razones que nutren la novedad unanimista o futurista instituyen una división de los territorios y de las tareas que le imponen a América latina una tradición popular y rural como materia literaria privilegiada.

Entre el nuevo mundo y sí mismo, la Francia literaria es el obstáculo, porque es el obstáculo de curso armonioso de la tradición que conduce del viejo al nuevo mundo. Ese curso armonioso caracteriza, por el contrario, a la literatura en lengua inglesa. Por tan prolífica en detalles secundarios que pueda ser la jornada dublinense de Ulises, por tan inextricables que puedan ser la intriga y el desarrollo temporal de Lord Jim o de ¡Absalon, Absalon!, estas obras no dejan de recibir por parte de Borges el mote de la gran tradición del relato claro stevensoniano al que le opone la verborrea y la inconsecuencia que encuentra tanto en la obra de Balzac como en la de Proust, o en la de Flaubert o de Apollinaire. Puede señalarse, paralelamente, que hace de Francia el país de origen de todas las rupturas de la tradición literaria. Es así cómo el futurismo se convierte para él en una invención francesa[131].

Sería poco interesante pensar esta desigualdad de tratamiento en términos de una parcialidad con respecto a una nación y a una tradición literaria. Es mejor intentar comprender por qué una nación literaria se constituye así como el punto de ruptura de la propia tradición literaria. Para ello, es necesario observar lo que une los diferentes reproches que Borges le dirige a la Francia literaria.

En un primer análisis, tres argumentos sostienen el veredicto. En primer lugar, la Francia literaria se preocupa menos por el arte que por la política del arte. Ésta es la perversión fundamental. Pero las formas de esta perversión se piensan de dos maneras que, a primera vista, parecen contradictorias. Por un lado, el pecado francés sería el de un "whitmanismo", el whitmanismo parisino, por supuesto: la profusión unanimista y futurista de las enumeraciones que se opone a la selección y a la concisión propias del arte. Pero este último aparece rápidamente sólo como un caso particular de un vicio

nacional: el realismo. Así como Borges lo comprende aquí, éste no se define por un contenido social particular. El realismo es el sacrificio de la perfección de la intriga en provecho de la profusión de detalles. Es esto lo que secretamente une los desvíos de la psicología proustiana con los viajes balzacianos en las profundidades de la sociedad. Proust nos agobia con detalles que no son aceptables como invenciones, como resultados de una elección artística, pero que aceptamos de la misma manera en que nos resignamos a lo "insípido y ocioso de cada día"[132]. En la vulgaridad realista, en la introducción en la literatura de detalles que no son tolerables como invenciones, en ello consistiría el pecado francés, la consecuencia natural de la confusión francesa entre el arte y aquello que no lo es.

Pero, por otro lado, el pecado francés es, a la inversa, la distinción, la búsqueda de la palabra rara, la superstición del estilo. "La preferida equivocación de la literatura de hoy es el énfasis"[133] se nos dice en el texto "La supersticiosa ética del lector". Pero esta superstición es francesa por excelencia. Está de acuerdo con los usos de una lengua según los cuales se dice "lo siento mucho" queriendo decir "no iré a tomar el té con ustedes".[134] Está de acuerdo con el canon de la perfección literaria resumido en la idea flaubertiana de la palabra que se ajusta a la idea, de la frase que es la expresión única del pensamiento.

Son dos reproches aparentemente contrarios: por un lado, la invasión proliferante de la prosa del mundo; por el otro, la superstición del estilo, la búsqueda obsesiva de la expresión perfecta. Es fácil, sin embargo, ver qué es lo que los une, lo que liga el vicio realista con el vicio estético. Tanto uno como el otro consisten en hacer demasiado. El exceso de cosas va de la mano con el exceso de palabras. Tanto uno como el otro se oponen a lo que debiera ser el corazón de la literatura: la invención de la fábula y la disposición armoniosa de su nudo y de su desenlace.

En un sentido, la puesta en duda de ese doble exceso no es nueva. La doble crítica dirigida por el escritor argentino a los héroes franceses de la literatura se inscribe en la continuación del juicio recurrente que éstos ya debieron sufrir desde hace un siglo por parte de los guardianes locales de las buenas tradiciones. Tanto a

Flaubert como a Proust, sus compatriotas letrados les reprocharon de igual manera dos cosas: el poner demasiadas cosas, demasiados detallecitos cotidianos y ociosos en sus libros, y el hecho de ir hasta el límite en la búsqueda de la expresión que da a la frase la solidez del mármol. Ambos incriminaron de manera similar su rabia por describirlo todo, incluso la lanceta y la cubeta que amenizan el episodio ya superfluo del sangrado del palafrenero de Rodolfo en Madame Bovary o incluso el paquete de galletas en el reclinatorio de la inútil Señora Sazerat en la iglesia de Combray en Por el camino de Swann. Esta profusión de cosas y de palabras transformaba a los libros en selvas espesas que carecen de lo que le es necesario al placer literario: el diseño de las perspectivas, la "satisfacción orgánica que nos procura una obra cuyos miembros abrazamos con la mirada"[135].

Estos juicios bien resumen otros, con los que los contemporáneos juzgaban a Balzac, Hugo, Zola u otros. El exceso común de cosas y el exceso de palabras ya en ese entonces eran considerados un exceso respecto del ideal representativo de las bellas letras: la obra que es, como el logos platónico, un bello animal con sus miembros bien articulados. Una obra semejante requiere dos condiciones esenciales: en primer lugar, la selección de la materia ficcional que desprende de la proliferación de la vida las buenas intrigas bien construidas según un esquema de causalidades a la vez lógico y sorprendente; en segundo lugar, la elección de la expresión propia para procurar adecuadamente la inteligencia del relato y la comunicación de los sentimientos, en contra de la búsqueda de la palabra rara. Requiere, en definitiva, la jerarquía que somete la expresión a la ley de la composición de las partes, y la composición de las partes a la invención de la fábula.

Estos juicios de valor perciben como una infracción a la regla lo que es, en efecto, un cambio de paradigma: de Balzac a Proust se lleva a cabo, de hecho, toda una revolución bajo diversos nombres o banderas de escuelas. Esta revolución substituyó al viejo orden retórico de la inventio, de la dispositio y de la elocutio por un nuevo arte de escribir caracterizado especialmente por dos principios claramente antagónicos a los de la lógica representativa. Es, en primer lugar, la supresión de toda jerarquía de los temas y de los episodios: toda vida es materia de escritura y toda manifestación

insignificante o todo objeto prosaico es igualmente propio para escribir la potencia de sentido y de expresión. Es, en segundo lugar, una nueva relación entre la parte y el todo. El todo ya no es el encadenamiento de las causas y de los efectos, el ordenamiento de conjunto de las partes bien dispuestas. Es la potencia común que habita todo detalle y toda frase. Estos dos principios ligados uno al otro alcanzan para deshacer el orden clásico de las invenciones ingeniosas, de las perspectivas bien trazadas y de la expresión sometida a la comunicación de los sentimientos y de las ideas. Alcanzan para deshacer lo que constituía el corazón mismo de la lógica mimética: la existencia de un sistema de normas que separan el orden ficcional del desorden de la realidad empírica. El exceso "realista" de las cosas y la superstición "estética" de la palabra conforman un sistema. Y el nombre propio de ese sistema es el de literatura: la literatura que impone su nombre a partir del siglo XIX como el de un régimen nuevo del arte de escribir.

A primera vista, la crítica de Borges retoma entonces la de los partidarios de las bellas letras, un siglo antes, respecto de la literatura nueva. Cuando dice que las intrigas de Balzac no son más satisfactorias que su psicología o que ciertos pasajes de Proust serían inadmisibles como invenciones, cuando les opone la intriga "perfecta" de La invención de Morel, parece reafirmar el viejo paradigma del "bello animal" y otorgar como mérito a la literatura argentina el hecho de perseguir, contra el desorden literario y la perversión francesa, la tradición de una literatura universal, fundada sobre la primacía de la inventio y de la dispositio.

Muy rápidamente, sin embargo, las cosas se complican. Los críticos contemporáneos de Balzac o de Flaubert relacionaban claramente el respeto de las perspectivas poéticas con el de la jerarquía social. Ya he evocado la forma en la que Pontmartin, frente a las trivialidades de la "novela burguesa", evocaba nostálgicamente la época de La princesa de Cléves, en la que los grandes señores entreveían al pueblo y al campo sólo desde la terraza de sus castillos o a través de los vidrios de sus carrozas, lo que dejaba un espacio bien despejado para el análisis fino de los sentimientos nobles propios de las almas de la élite. Evidentemente, el problema de Borges no consiste en restaurar las vastas perspectivas necesarias a la expresión de los sentimientos de la princesa de Cléves o del Señor de Nemours.

Ambos deben parecerle tan extraños al rigor narrativo como lo son las extravagancias de la psicología dostoievskiana. Y no se preocupa por restaurar, frente al desorden literario de la Francia democrática, el bello orden poético de la Francia monárquica. Lo que le opone al desorden democrático de la "vida" cotidiana y ociosa no es la antigua lógica de los conflictos de las voluntades o de los sentimientos. Es algo que esta lógica ya habría rechazado: la potencia singular del cuento.

Pero la potencia del cuento es a su vez una potencia ambigua, caracterizada por trazos antagónicos. Por un lado, es el poder de combinación, el poder de la creación pura, librado de la pesadez de lo real y de la psicología. El cuento es el resultado de una voluntad calculadora. Ésta selecciona el tema que permite una optimización de los efectos, contrariamente a la verborrea de los detalles vividos y de las motivaciones psicológicas inciertas que caracteriza la forma novelesca. El cuento es de esta manera el triunfo del artificio por sobre el improbable realismo de la novela. Este triunfo del artificio corresponde a un aristotelismo radicalizado: es la historia la que construye el poema, una historia estrictamente pensada en términos aristotélicos: la constitución de un nudo desanudado en el juego de la peripecia y del reconocimiento. El prefacio a La invención de Morel, que se mete con la psicología de Proust, de Balzac o de Dostoievsky termina con un juicio significativo sobre el libro de Bioy Casares: "…discutí con él los detalles de la trama; la releí, la encontré perfecta." La expresión es extraña: ¿qué significa "leer" la trama de un libro? Todo sucede como si la potencia del libro estuviera ya completamente en la perfección de su argumento. La literatura expone entonces el poder puro de la invención de ficciones. Su forma es de esta manera idéntica a su contenido. La ficción ejemplar es aquella que tiene por contenido la demostración del poder de la ficción. Lo que debe –o al menos lo que debería– haberle sucedido al orden clásico es entonces algo así como un aristotelicismo elevado a la segunda potencia: la afirmación incondicionada de una libertad de invención librada sin embargo de toda regla y que no tenga por tema más que a sí misma. Ésa sería la "buena" modernidad, la de los relatos con una fórmula calculada con exactitud, que ilustran Edgar Poe o el Henry James de La figura en el tapiz, el Henry James de las buenas intrigas sin psicología, opuesto al autor de las novelas difusas. Es esta buena modernidad la

que se habría desviado, extraviado por la verborrea novelesca y francesa, por el exceso consolidado de las palabras y de las cosas. Y la tarea del escritor latinoamericano sería aquella que consiste en rescatarla como la forma moderna de la tradición literaria.

Es una manera de pensar la potencia del cuento. Esta manera puede aparecer como una variante del paradigma modernista: al librarse de lo "insípido y ocioso de cada día" para consagrarse a la pura lógica de la invención, la literatura estaría en armonía con una pintura que ignora a las mujeres desnudas y a los caballos de batalla por la sola explotación de las posibilidades de su medio. Pero no es tan sencillo destruir el pecado francés. Ciertamente, el cálculo exacto de la intriga del cuento libera al arte del exceso de cosas. Pero, al hacerlo, entroniza una omnipotencia del autor, peligrosamente próxima a la pretensión "autorística" de la que brinda testimonio el culto "francés" de las palabras. Para liquidar tal exceso "estético" de las palabras que va de la mano con un exceso "realista" de las cosas, es necesario confiar en una virtud del cuento que se opone exactamente a la primera: ya no se trata del cálculo estricto de la intriga por parte de un autor perfectamente consciente de sus fines y de sus medios, sino, al contrario, de la impersonalidad del cuento, de su carácter de relato transmitido cuyo origen se ha perdido. El cuento es ese modo de relato que presupone que su materia ficcional ha sido dada de antemano. Es lo que se cuenta porque ya es materia de relato, ya ha sido contado. Es, en definitiva, lo que no ha sido escrito por nadie, la manifestación de lo impersonal. En este marco no sorprende que Borges, luego de haber rendido homenaje a la tradición artificialista de Poe, critique el arte poético desarrollado por su Filosofía de la composición.[136] Poe se postula como el maestro absoluto, que inventa la materia ficcional en función de un cálculo de optimización de los efectos que se quieren producir. Pero esta manera de representar el poder de la ficción no es sino una absolutización de cierto tipo de situación ficcional. Poe se arroga la omnipotencia de deducción que le concede a su personaje, el detective Dupin. Dupin, por supuesto, es francés. El autor de la Filosofía de la composición, caro a Baudelaire y a Mallarmé, es entonces, él también, víctima de la ideología o de la "superstición" francesa.

En su libro acerca de la cuestión del escritor latinoamericano, Amelia Barili proponía ver en La muerte y la brújula una alegoría literaria[137]. En este cuento ejemplar, el detective Lönnrot, que a su manera interpreta a los Dupin, es atrapado por su pretensión deductiva. El asesino que le tiende una trampa al detective puede entonces ser una alegoría del escritor latinoamericano. Éste se aprovecha de su conocimiento del código, de su conocimiento de la "superstición francesa", para subvertirlos. Puede considerarse esta alegoría pertinente. Pero inmediatamente es necesario preguntarse qué quiere decir "subvertir el código". Puede, en efecto, entenderse de dos maneras opuestas: en primer lugar –y como se ha hecho la mayoría de las veces– se lo considera una "puesta en abismo". Pero, en este caso, la lógica de Dupin-Lönnrot triunfa incluso a expensas del personaje y Borges no hace sino sobrepujar sobre el formalismo de Poe. Se reconoce aquí a cierto Borges, al que hemos admirado particularmente, en Francia por supuesto, en la época del estructuralismo: el autor de esos relatos laberínticos que luego juzgará, retrospectivamente, "absolutamente fallidos", como La biblioteca de Babel o La lotería en Babilonia[138].

La buena interpretación de la alegoría debe entonces estar en el extremo opuesto de esa apropiación francesa. La derrota del escritor-detective indica la necesidad de dar vuelta el juego, de destituir la pretensión literaria del control para devolver el poder de la ficción a la potencia impersonal de la imaginación, esa potencia que habita dentro del escritor y que lo precede. La potencia del cuento que la modernidad literaria puede y debe llevar a su perfección es la de un imaginario universal sin amo. Es este imaginario el que se encuentra en el centro de la tradición literaria. Y la forma poética ejemplar de este imaginario impersonal e inmemorial es la epopeya. Uno de los objetivos esenciales de la literatura, dice Borges, al sermonear a un entrevistador francés, a quien cree evidentemente marcado por la superstición nacional, es el de "salvar a la epopeya". Si Lord Jim es absuelto de la condena que cae sobre las novelas "informes" de Balzac o de Proust es porque su defecto de forma como novela puede asimilarse a una supervivencia de la epopeya, porque es una novela falsa, una novela que no es todavía una novela.

La buena modernidad literaria no puede entonces identificarse

simplemente con la capacidad incondicionada de la invención de las fábulas. Es, del mismo modo, el movimiento que reconduce esa capacidad de invención hacia la potencia inmemorial del imaginario colectivo. De alguna manera vuelve a acercar algo de Poe a Vico, la perfección "aristotélica" de la invención de las intrigas a esa potencia impersonal que hace que Homero sea el poeta que es poeta porque no es en lo más mínimo un poeta, en lo más mínimo un inventor de historias, de caracteres y de imágenes, sino que es el testigo de una época en la que la realidad y la ficción no se separan. La buena tradición –o, lo que es lo mismo, la buena modernidad literaria– consistiría entonces en la conjunción de los opuestos: la invención rigurosa que se opone al desorden de lo real y la radical impersonalidad que se opone a la pretensión del control.

Pero esta formulación del doble poder del cuento permanece extrañamente cerca del doble principio que define la fórmula "francesa" de la literatura y que explicita el autor que es su encarnación, ese Flaubert que aparece indisolublemente como quien lleva la bandera del realismo y como el paladín del arte por el arte. Las intervenciones de Borges sobre la literatura pueden considerarse como un largo diálogo con un autor que representa una idea antagónica de la literatura, pero una idea antagónica fundada sobre una fórmula matricial casi idéntica, un caso ejemplar de desacuerdo como ya lo he definido en otra parte: no como el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro, sino como el conflicto entre quien dice blanco y quien dice blanco pero que no se refieren a lo mismo con la noción de blancura. Este desacuerdo no se formula verdaderamente en los textos en los que Borges habla directamente de Flaubert. Sin embargo, se deja presentir en la manera en la que cada uno de ellos opone a Flaubert consigo mismo. En "Flaubert y su destino ejemplar", Flaubert aparece como el inventor de la figura nueva del escritor sacerdote y mártir y el representante eminente de la "superstición del lenguaje" que emparienta la expresión justa con la expresión musical. Pero la condena de la doctrina se acompaña inmediatamente de una reserva: la "decencia" propia de su carácter habría preservado a Flaubert de las consecuencias de su doctrina[139]. Un desvío semejante funda la "Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet'". Si esta novela merece que se la defienda es porque, simétricamente con lo que sucede con Lord Jim que no es todavía

una novela, Bouvard y Pécuchet ya no lo es más. Flaubert condena allí, en boca de Pécuchet, la verborrea sociológica y estadística de Balzac, hace estallar el género de la novela realista que él mismo forjó[140]. Incluso si el escritor se pierde en el detalle de las experiencias de sus dos personajes, la ingenuidad realista queda abolida virtualmente por la demostración de lo incognoscible, y la verborrea novelesca en la simplicidad del cuento filosófico.

Si Borges pone a Flaubert en oposición consigo mismo, a riesgo de utilizar para ello categorías morales poco satisfactorias como la de "decencia" o la de "probidad", es porque Flaubert presenta una fórmula de la igualdad de los contrarios que está a la vez lo más cerca y lo más lejos posible de la fórmula borgeana. En la base de la invención de Madame Bovary había, en efecto, cierto diagnóstico entre la relación de la modernidad novelesca y la tradición de la epopeya. La epopeya pertenecía a un arte, el arte griego que –cito a Flaubert– "no era un arte sino la constitución radical de la vida de un pueblo[141]". Su tradición moderna es la de los creadores como Homero, Shakespeare, Rabelais o Cervantes, que no eran autores sino "el instrumento ciego del apetito de lo bello, órganos de Dios por el cual se probaba a sí mismo[142]." El tiempo de ese arte de lo impersonal ya pasó. Y el problema es saber ahora qué es lo que puede y debe sucederle. Este diagnóstico acompaña a la oposición schilleriana de lo ingenuo y de lo sentimental que ha comandado toda la problemática del romanticismo y de la conceptualización hegeliana del fin del arte en general y de la poesía en particular: la poesía a partir de ese momento se separa de la prosa del mundo. Hay que desearla y esa voluntad de desearla contradice la unión inmediata del desear y no-desear que es la propia esencia del arte. Flaubert propone su solución al dilema: si cierto arte, aquel que se resume en el concepto de "poesía", es del pasado, un nuevo arte, el de la prosa, todavía transita su infancia. La novela espera su Homero, un nuevo Homero. Las obras-mundo, hechas por artistas que no eran artistas, ya no son posibles. Pero es posible producir su equivalente: la obra "sobre nada", la obra que descansa solamente sobre sí misma, que se sostiene únicamente por la fuerza de su estilo.

La fuerza del estilo es lo que aparentemente Borges cuestiona: esa búsqueda de la coincidencia exacta de la idea y la palabra que

Flaubert por suerte no llevó hasta el límite pero que ha inspirado las preciosidades de la era simbolista. Pero ello es librarse del problema pagando un precio demasiado bajo. Porque el estilo, para Flaubert, no es la marca personal del autor que se señala por la búsqueda de la palabra rara. Es todo lo contrario: no una manera de escribir, sino una manera de ver, una "manera absoluta de ver las cosas",[143] es decir, no la afirmación de la libre subjetividad del autor sino todo lo contrario, la manera de ver que suprime cualquier afirmación de un punto de vista particular, que devuelve esos puntos de vista a un mundo impersonal en el que las individuaciones no son sino afectaciones aleatorias y momentáneas de la sustancia. La fuerza del estilo que "sostiene" el libro es para Flaubert la capacidad de manifestar esa vibración, esa potencia de desindividualización que conduce toda historia y todo conflicto de voluntades hacia la danza de los átomos que "se entrelazan, se dejan y reanudan en una vibración perpetua"[144]. Si la poética de la palabra que se ajusta a la Idea no trae consigo ninguna preciosidad, según la concepción simbolista, no es porque la "decencia" del admirador de Boileau y de La Bruyère lo habría preservado de las consecuencias fatales de su doctrina: es porque la palabra, en la obra de Flaubert como en la de Borges, debe desaparecer, hacerse olvidar. Pero si debe hacer que se la olvide no es para hacer valer la ingeniosidad de la intriga sino, a la inversa, para minar desde el interior la marcha de la intriga, con sus voluntades que creen perseguir objetivos y sus interpretaciones que quieren otorgar sentido. El exceso de palabras es idéntico a esa potencia de desindividualización que hace que se escuche en medio de cualquier historia la respiración del gran Vacío que es equivalente al gran Pan difunto.

Es aquí donde el "exceso de palabras" se liga con el "exceso de las cosas". La "elección de las palabras" es estrictamente correlativa con la ausencia de selección de las "cosas". El "estilo absoluto" es aquel que no selecciona. Lo que sucede entre la cubeta y la lanceta del palafrenero de Rodolfo, el vestido de Emma y la mirada de Rodolfo no es, de hecho, diferente de lo que sucede entre la mirada de Emma sobre sus rodrigones de habas deshechos y el movimiento de Carlos reclinado para recoger su fusta, o incluso entre la mano de Rodolfo, las palabras del consejero de la prefectura, y el polvo levantado por La Golondrina. Si la invasión de las cosas triviales es

contemporánea de la autoafirmación de la literatura, no es, como lo creen los críticos, por la fatalidad de los tiempos democráticos; es que las cosas triviales más insignificantes son precisamente el punto de contacto entre dos universos: el universo instrumental de los conflictos de voluntades y de interpretaciones, y el universo "absoluto" de las afectaciones sin razón de la sustancia. Si el paladín del arte sobre el arte es también el de la descripción de los dramas pueblerinos, es porque el "tema" que le corresponde exactamente a la potencia de desindividualización del estilo es la exploración de esas vidas en las fronteras de la individualidad, esas vidas atrapadas a la vez por el íntimo llamado del vacío y por los juegos sociales de las voluntades y de las interpretaciones. Pero lo que se juega alrededor de las uñas de Emma, de la lanceta de Carlos, o del polvo de La Golondrina, no es diferente de lo que se juega alrededor del tintineo de un tenedor o del chillido de una servilleta en el salón de Guermantes. El equivalente de una epopeya perdida que sería –o hubiera sido– la identidad de una voz o de un mundo vivido es la potencia del vacío o del shock por la cual un mundo vivido se opone a otro. Pero la fuerza que separa un mundo vivido de otro es también aquella que, al separar la invención de sí misma, la separa de cualquier mundo vivido que le correspondería. La novela toma el lugar de la epopeya no sin antes destituirla.

Es lo que alegoriza, en El tiempo recobrado, la trivialidad de la casa Jupien en la que los héroes de la epopeya nacional hacen de –para la excitación de los estetas– los apaches de Belleville. El "color local" de los "cenáculos parisinos" es algo precisamente bien distinto al entusiasmo de un esteta por los orígenes populares. Incluso señala lo inverso: la ruptura de toda continuidad entre el canto o el cuento popular y la soledad de la literatura, aunque sólo sea una soledad sobrecongestionada de gente común y de cosas triviales. En búsqueda del tiempo perdido y Bouvard y Pécuchet enseñan de dos maneras diferentes una misma lección: no existe una continuidad feliz entre la literatura y la vida. El error que comparten Madame Bovary y Charlus, Bouvard y Pécuchet o Swann y Saint-Loup es el de creer que el arte se realiza en la vida. Es por esa razón que Bouvard y Pécuchet son enviados al pupitre en donde copian cualquier cosa, y que Saint-Loup y Charlus se encuentran en la casa Jupien en donde el primero pierde la cruz de su heroísmo y donde el segundo se encuentra a merced de unos soldados a quienes

se les paga para que simulen ser apaches de los suburbios. En lugar de cualquier continuidad feliz, encontramos una relación tensa entre los opuestos: por un lado, la pura voluntad de un libro sobre nada o el libro "completamente inventado con fines demostrativos" de los ascetas de las letras y, por el otro, la radical impureza del medio en el que se realizan, la gran prostitución de las cosas y de los cuerpos indefinidamente adicionables y sustituibles. La línea de partición entre el acto puro de la literatura y la gran prostitución de las cosas debe pasar por el propio seno de ella: es la potencia de la frase flaubertiana que deshace, a medida que las produce, las conjunciones del relato para reenviarlas a la danza indiferente de los átomos de polvo, a costa de un trabajo tan interminable como la copia de las dos cochinillas. Es el poder de la Idea platónica que Proust atribuye a algunas experiencias sensoriales "impresas" en el libro, a costa de contradecir la idea afirmada por el propio Proust, la del libro totalmente calculado "con fines demostrativos". Tanto en uno como en otro caso, el libro solo, en la inmanencia de sus operaciones, crea la diferencia entre dos mundos sensibles. La literatura es la "vida verdaderamente vivida". Pero esta "vida verdaderamente vivida" crea la diferencia sólo al separar definitivamente la vida en dos.

Es ésta la ruptura que Borges rechaza. Y no es, por supuesto, el primero que adopta esta postura. Y es porque la ruptura implica nostalgia. Puede pensarse en la ensoñación de Benjamin que evoca, a propósito de la obra de Leskov, la tradición perdida del narrador. Esta tradición sería la de una palabra arraigada en la experiencia. La experiencia evocada de esta manera significaría cierta relación de continuidad entre la palabra y la vida: el curso de la vida que se deja resumir en actos de habla que permiten aclararla y orientarla en una temporalidad homogénea en la que lo nuevo podría integrarse en esquemas de aprensión ya listos y en formas de inteligibilidad transmisibles. Las condiciones nuevas de la era tecnológica y la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial habrían quebrado esa relación de confianza entre la palabra y la vida, relación que todavía testimonian los relatos de Leskov.

Pero para nutrir esta visión retrospectiva de la relación de continuidad entre la vida y la palabra, Benjamin debía dar a la

forma del cuento en la obra de Leskov una simplicidad que está lejos de tener. Porque el uso que éste hace de la figura del narrador popular responde claramente a una estrategia antiprogresista de retorno a formas de relato, de sabiduría y de fe populares. Y hay en sus relatos una reducción de los enunciadores que conduce de hecho a la autorrefutación de la noción del contador de historias: este contador narra el relato que un personaje, a su vez, le ha hecho que cuenta una conversación que ha escuchado veinte años antes a través de un tabique en la que una mujer le contaba su vida a otra mujer[145]. La ficción del contador de historias arraigado en la experiencia no difiere de la maquinaria proustiana que inserta el relato de "Un amor de Swann" en las meditaciones que el narrador, en su cama, consagra a los recuerdos de su habitación en Combray. El uso que Leskov hace del cuento pertenece en pleno derecho a esa forma de escritura que rompe con toda continuidad armoniosa de la palabra y de la vida, o sea precisamente la literatura. Es, en efecto, inútil hacer intervenir a la guerra mundial y a su fuerza traumática como razón de cierta "pérdida de la experiencia". La literatura ya es ella misma la pérdida de esa experiencia, la pérdida de esa forma de continuidad entre la palabra y la vida, cuya realización poética habría sido la epopeya-libro del pueblo. Pero decir que es la pérdida significa decir dos cosas: por un lado, es el corte efectivo del arte de escribir con un régimen específico de experiencia vivida; pero también, indisolublemente, es el duelo, se ubica bajo el signo de su duelo. Porque ese pasado con el que rompe sin retorno ha sido igualmente inventado por la literatura así como ha inventado la continuidad perdida de la palabra y de la vida que le otorga sentido incluso a su trabajo de disyunción. La literatura nace bajo el signo de ese mito que no deja de reproducir hasta el trabajo que le dice adiós. Se acompaña interminablemente del sueño del libro que ya no estaría hecho de palabras, del libro que sería la escritura misma de las cosas, la música del futuro, el verbo accesible a todos los sentidos. Antes de hacer un libro "enteramente calculado", Proust soñó con un libro cuyas páginas estarían escritas en la "lengua de luz" de los momentos felices. Es esta escisión íntima lo que constituye, de hecho, el mal "francés", es decir, el mal literario contra el cual Borges querría restaurar una mística unidad del cuento. No termina de polemizar contra la frase de Mallarmé según la cual todo, en el mundo, existe para concluir en un bello libro. Pero el mal radical para él no es tanto la superstición del libro bello

como la propia contradicción del libro siempre inclinado hacia su propia supresión, en el sueño imposible de la lengua de luz y en la suma infinita de las trivialidades en el seno de las cuales su diferencia debe manifestarse y está en todo momento bajo la amenaza de desaparecer.

La distinción del arte no deja de perderse en la indistinción –o la prostitución– de las palabras y de las cosas en exceso. Para salvar a la vez a la potencia de invención propia del arte y la impersonalidad que es el complemento paradojal, Borges debe operar una torsión específica: la marcha misma de la ficción debe producir lo "real" que es de donde proviene, el circuito de la experiencia por el cual el contenido del cuento se revela anterior a la voz que lo cuenta, independiente del cálculo del autor. Aristóteles veía la perfección trágica en la inversión por la cual la verdad obstinadamente buscada por Edipo se revelaba en perjuicio de sí mismo. Borges le transfiere esta inversión a la estructura narrativa, a la relación del inventor con su invención. Es esta transferencia la que se realiza en las "puestas en abismo" en las que el narrador resulta encarnar en definitiva el sueño de su personaje. Aquellos que admiraron la virtuosidad no parecieron notar este punto esencial: la "puesta en abismo" es antes que nada el medio para colmar un abismo. La transformación continua del personaje en narrador, del lector en autor, del manipulador en manipulado, o del traidor en héroe, tiene una función muy precisa: la reversibilidad de las experiencias es justamente la atestación, dentro de la propia ficción, de la continuidad de las experiencias, la famosa continuidad de la "poesía ingenua" schilleriana o de la epopeya-biblia o libro de vida de Hegel. Todos los artificios, todas la figuras de reversibilidad que pueblan el universo borgeano pueden pensarse como la refutación de un único artefacto y de un único par de personajes. Son la refutación interminable del pupitre sobre el que Bouvard y Pécuchet –y Flaubert junto con ellos– se consagran a la copia interminable. Si Bouvard y Pécuchet se equivocan en creer en la posibilidad de realizar los libros en la vida, Flaubert se equivoca en igual medida, según Borges, al creer en la realización de una potencia de vida superior en la impersonalidad del libro perfecto que cuenta la ilusión de sus personajes. Al fijar a su Don Quijote y a su Sancho Panza en el trabajo de sirvientes del libro, detiene el movimiento infinito de intercambio que es, para Borges,

el corazón de la potencia literaria: intercambio entre Cervantes y Don Quijote, entre Don Quijote y Roland, entre el narrador del Quijote y Cid Hamet Ben-Engeli, entre Pierre Ménard y Cervantes, o entre Don Quijote y sus fantasmas "alemán o escandinavo o indostánico[146]", entre el Cervantes soldado y cualquier lector de las aventuras de esos fantasmas.

En la obra de Borges, como en Platón, hay una buena y una mala circulación de las palabras. La mala es la de la letra que sólo circula para bloquear el intercambio: libro interminable, la palabra que lo diría todo. La buena ya no es, como sucede en la obra de Platón, la palabra del maestro. Es la del sueño compartido. La imaginación estéril es la del sueño que nadie más puede soñar. Flaubert, a quien le gusta entrar en los "sueños de muchacha" de Emma, se niega a ser soñado, a su vez, por ella, así como el narrador proustiano se niega a ser soñado por Charlus o por Swann. La buena circulación es la del sueño que puede ser soñado a su vez, que ya fue soñando un número incalculable de veces porque es un pedazo del sueño que es el mundo. Al regreso de los dos amanuenses a sus pupitres, donde se afirma la presencia invisible del autor, omnipresente e invisible como Dios en su creación, se le opone estrictamente otra poética de lo impersonal, otra teología de la literatura, que se resume en otro objetivo, el del "Everything and nothing" en el que el héroe que fue todos y nadie se queja ante Dios de no haber podido nunca ser él mismo, a lo que Dios le replica que él tampoco es él mismo, que soñó el mundo como su interlocutor, William Shakespeare, soñó su obra.[147]

Es ésa, por supuesto, la inversión estricta de lo que fue el programa de Flaubert y la idea de la literatura: la página grabada en el mármol opuesta a la evanescencia "pohética" del sueño o a las proyecciones de linterna mágica en una habitación de niño. Lo que Borges le opone a la repetición infinita de la copia es la reversibilidad infinita de las posiciones del soñador y del soñado, la repetición igualmente infinita del sueño en el que el libro debe disolverse para cumplir su promesa de ser mundo. Una literatura contra otra, lo que significa una impersonalidad en contra de otra. Pero esto quiere decir también una autosupresión de la literatura contra otra. El artículo que denuncia la ética supersticiosa del lector concluye con un párrafo, a primera vista un poco desconcertante: la

promesa de una literatura que será “capaz de profetizar aquel tiempo en que habrá de enmudecer, de encarnizarse con su propia virtud y enamorarse de la propia desaparición y cortejar su fin[148]”. Este futuro, dice Borges, ya se anuncia en la práctica de la lectura en silencio. Comprendemos perfectamente que este silencio se opone al énfasis francés y muy especialmente, incluso aunque no se diga, al muy célebre bocón flaubertiano. Pero se opone aparentemente también al análisis de otro texto que denuncia de la misma forma el “culto de los libros” y en el que la superstición flaubertiana y mallarmeana del libro se piensa como la consecuencia última de la innovación funesta de san Ambrosio: la lectura silenciosa, la mirada en silencio sobre el libro opuesta a la tradicional comunicación oral de las experiencias y de los textos[149].

Sin embargo, no hay contradicción entre estos dos análisis: para Borges, así como hay un buen ruido, hay un buen silencio. Podemos agregar: hay una buena idea del libro así como hay una mala. El texto que denuncia el culto de los libros nos brinda la explicación, dejando a un francés atípico, León Bloy, al cuidado de refutar la superstición de sus compatriotas. La única refutación que debe hacérsele a la idea de que el mundo existe para concluir en un libro es que el mundo no es y nunca ha sido otra cosa que un libro. Con este costo, la mala delimitación y la mala alianza del libro y del mundo se destruyen de la misma manera. La literatura ya no se separa de la vida, mientras se libera de las cubetas y lancetas, así como de los chillidos de servilletas en los salones y de los ruidos de las cadenas en los burdeles. Ya no es otra cosa que el poder inmemorial de fabular un mundo y la división universal de ese poder.

La querella literaria que Borges instituye a expensas de la Francia literaria opone entonces dos maneras de comprender la relación que la literatura, para separarse de las bellas letras, instituyó con el pasado reinventado del mito y de la epopeya. Por un lado, el equivalente invertido de la totalidad perdida: la soledad de la escritura que es la de la carta dirigida a nadie y a cualquiera, de la carta que traza interminablemente la diferencia en el seno de la indiferencia de las experiencias; por el otro, el lazo recobrado de la experimentación ficcional con el libro de vida de los pueblos. Este desacuerdo separa todo en dos: para Borges hay una mala

impersonalidad que hace que cualquier cosa sea equivalente a cualquier otra, y una buena impersonalidad que hace que todas las posiciones sean reversibles. Hay una mala primacía del lector que nutre la superstición del estilo y una buena primacía del lector que lo convierte en creador del libro que lee. Hay una mala autosupresión de la literatura que la aproxima a la copia interminable de cualquier cosa y una buena autosupresión que hace que la comunicación de las palabras desaparezca en la comunicación de las experiencias. Al polemizar contra el exceso de palabras, Borges inventa la solución radical de una literatura "muda", una literatura que es únicamente la vida del imaginario compartido. Al polemizar contra el exceso de cosas, inventa también la solución radical; la de un mundo sin cosas, un mundo en el que no hay cosas, sólo estados, pero también en el que esos mismos estados sólo son sueños, imaginaciones. Para asegurar la continuidad entre la literatura y la vida, es necesario que la literatura sea sólo sueño, pero es necesario también que el mundo del que es inseparable no sea sino un sueño.

Pero hay que agregar que este desacuerdo sobre la literatura no es otra cosa que la propia literatura como régimen determinado del arte de escribir. La supresión del desfasaje de las palabras y de las cosas es el sueño constitutivo a la sombra del cual se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa. Que las cosas no sean sino un tejido de ficciones y de signos en el que la voluntad se afirma y se autodestruye, ¿no era ya acaso la última verdad del realismo balzaciano? Que las palabras no sean sino estados de la materia, ¿no es también el sueño de Flaubert o el de Proust? Borges no hace sino ficcionalizar y teorizar el sueño de los "franceses". Lleva solo hasta su consecuencia radical su swedenborgismo o su schopenhauerismo inconsecuente. Pero la cosa también puede decirse al revés: esta "inconsecuencia" es la lógica intrínseca de la literatura. Aquel que quiere escaparse de ella no hace otra cosa que inscribir directamente en el libro el sueño con su desfasaje que los demás administran gracias a la práctica de la escritura. Esto quiere decir que los fragmentos del mundo, sueño de Dios, en el cual se disuelven las palabras, son siempre sólo aglomeraciones de palabras. Borges escribe, ni más ni menos que Flaubert. Arranca a Bouvard y a Pécuchet de su pupitre común para hacer de cada uno el lector del otro. La reversibilidad infinita de las posiciones es una

manera de refutar a Flaubert. Es una manera de soñar a aquel que no quería ser soñado. Pero este sueño de Borges soñando a Flaubert es también el sueño de Flaubert. El escritor ciego que quiere devolverle la literatura a la epopeya o al mito, a costa de hacer del mundo el sueño de Dios, ¿qué otra cosa sería sino ese "instrumento ciego" del que hablaba Flaubert, "órgano de Dios por el cual se probaba a sí mismo"? Si Borges tiene razón en contra de Flaubert, esto quiere decir también que Borges es sólo un sueño de Flaubert. Probablemente no todos los cretenses sean mentirosos. Pero ningún escritor escapa a la condición de la escritura.

La verdad por la ventana.

Verdad literaria, verdad freudiana

De golpe la ventana se abre por sí misma y,

para mi gran terror, veo que sobre el gran nogal

frente a la ventana, están sentados

varios lobos blancos. Había seis o siete.

Una ventana: la verdad entra. Tres grandes rasgos la señalan de inmediato. En primer lugar, entra por sorpresa. Como aquello que no se esperaba, aquello en lo cual no se pensaba, aquello que causa miedo: lo contrario, entonces, de la que los filósofos enseñaban a buscar con método o ascesis, la verdad que se contemplaba al término de una ascensión, la luz inmaterial iluminando el mundo sensible. En segundo lugar, se presenta bajo el rasgo de lo fabuloso: el lobo de los cuentos, producto de la fantasía y del miedo, tanto más terrorífico por cuanto su presencia en las historias excede los encuentros que se tienen en la realidad. En tercer lugar, es del orden del número. Pero éste ya no es el número de oro de los amigos antiguos de la verdad, la proporción geométrica que sometía lo sensible a lo inconmensurable de la relación inteligible. Es, por el contrario, la vulgar adición aritmética. Había seis o siete: el número tiene un sentido, e incluso la incertidumbre sobre el número, el hecho de que haya en la cuenta uno que esté de más o de menos.

Es así como la verdad entró en el cuarto de El hombre de los lobos.[150] Aún es necesario saber reconocer el modo según el cual aquella está presente. Para eso, nos dice Freud, hay que seguir dos reglas esenciales: en primer lugar, tomar cada elemento de esta presencia inmediata por el equivalente de una realidad distante. En segundo lugar, tomar cada uno de ellos por el sustituto de su

contrario. El abuelo había leído poco antes una historia de lobos, la hermana se había divertido poniendo bajo los ojos de su miedoso hermano el lobo de Caperucita roja. Pero si están esos lobos, listos para explicar simplemente el sueño, es que hay otro, más antiguo, más soterrado: otro lobo de cuento que es el verdadero, y al cual los dos primeros deben ocultar. Los lobos son siete: lo son por los siete cabritos que amenaza un único lobo. Son blancos: lo son por los carneros que cuidan los perros pastores que se parecen a los lobos, de los que son enemigos. Están inmóviles sobre el árbol. Eso quiere decir que están en movimiento. Observan fijamente al durmiente. Eso quiere decir que es él quien ha mirado en otro tiempo –pero no en otro tiempo, hay que fechar: era a la edad precisa de un año y medio, y probablemente hacia las cinco de la tarde– al lobo-padre desencadenado tomando a la madre a tergo.

Así va la verdad. A quien encuentre extraño su camino, Freud y sus herederos responderán que el hecho de ser extraño no le impide existir y probar su existencia por la marca más incontestable, la forma nueva de la adecuación del espíritu y de la cosa, o sea el sufrimiento.

A pesar de todo, alguna vez debe invertirse el argumento: existir no impide ser extraño. Que la verdad entre por la ventana en lugar de que se deba subir hasta ella, que sea completamente material y enteramente dada por la fabulación, que consista en acontecimientos sensibles y que esos acontecimientos sensibles sean enteramente inteligibles, pero inteligibles a condición de tomar cada uno de sus componentes a contrapié, que su posesión se atestigüe no por el gozo sino por el sufrimiento, todo eso puede existir. Lo cual no impide preguntarse cómo es eso simplemente pensable.

Lo que presenta un desafío al pensamiento es esencialmente la conjunción de dos cosas: la verdad surge como una fractura radical que desarticula lo ordinario de las causas, y sin embargo las formas de esta fractura se encuentran subsumidas bajo una lógica asegurada de encadenamientos causales.

Se dirá que reemplazar las causalidades fantásticas por los verdaderos encadenamientos causales es el trabajo ordinario de la ciencia. Sin embargo, es imposible transferir simplemente en

provecho de la verdad inconsciente el viejo adagio galileano, diciendo que la tierra gira a pesar de Aristóteles y las causas ocultas. Pues la batalla de la ciencia freudiana se libra en frentes invertidos. Los descendientes de Galileo se ponen muy de acuerdo, en esos años, para dar caza a las causas ocultas: destituyen las causas metafísicas en provecho de las leyes físicas, las viejas historias de la psique en provecho de los reflejos fisiológicos, la verdad en provecho de la ciencia. Verdades que entran por las ventanas, pensamientos ocultos que enferman los miembros, no tienen nada que hacer: "cuentos de hadas", dice el benevolente profesor Kraft-Ebbing. Es contra ellos que funciona en primer lugar el "eso no le impide existir". Es a sus leyes que Freud opone estas causas que sólo las "fantasías" de los cuentos y de los sueños revelan, por el desvío mismo de su disimulación. La verdad que él reivindica es la verdad de las historias, una cierta verdad de las historias que es también una verdad por la ventana.

Una historia en una ventana: así podría resumirse el caso del hombre de los lobos. Una ventana es una estructura determinada, una relación de cuatro términos: un adentro y un afuera, un encadenamiento y una interrupción. Esta relación es de doble sentido: el afuera puede valer como lo real opuesto a la clausura sobre sí del adentro, pero también el adentro como el hic et nunc opuesto a los espejismos de la huida hacia el afuera. La partición espacial reversible es también un corte temporal ambivalente que conecta o desconecta: al pasar por la ventana, el sentido circula o se paraliza.

Estas ventanas, donde se mezcla la partición del adentro y del afuera, del sueño y de la realidad, del pasaje y del bloqueo, no son totalmente inéditas. Pues las novelas del siglo en cuyo final nace el hombre de los lobos, han hecho ya un gran uso de ellas: ventanas balzacianas a través de las cuales el soñador en su buhardilla o el paseante curioso retienen furtivamente un retablo donde delinean la figura de la virgen amada y tallan el escenario de su deseo (Una doble familia, La casa del gato jugando pelota[151]); ventanas flaubertianas abiertas sobre espectáculos indiferentes –sórdido río de tintoreros, vainas de porotos volteadas por el viento– es decir sobre esa gran pasividad de las cosas cuya irrupción se transforma en amor sin razón (Madame Bovary); vitrinas del Paraíso de las

damas de Zola donde las cascadas del blanco y el fuego de los colores celebran el culto de la divinidad femenina, etc.[152]

Sin dudas la verdad que pasa por las ventanas de El hombre de los lobos se presenta como la verdad "arcaica" del cuento, la verdad sin tiempo del miedo que esconde el lobo, tal como la restituyen los procedimientos reglados de la interpretación. ¿Cómo no pensarla sin embargo en la continuidad históricamente determinada de esas ventanas novelescas? ¿No se puede formular la hipótesis de que esta verdad sin tiempo se impone al precio de pasar por las ventanas de esta nueva forma de verdad de las historias, de esta manera nueva de conjugar el adentro y el afuera, lo real y la ficción, el encadenamiento y la interrupción, que se llama literatura?

Para comprender este vínculo, hay que intentar desentrañar los tipos posibles de relación entre verdad e historia. En primer lugar está la verdad del cuento. Designo así la verdad que debe ser enseñada al oyente o al lector por la ficción del cuento. Esta verdad comprende ella misma dos géneros. Está la verdad moral que enseña la felicidad o la desdicha de un personaje de ficción. Y está la verdad erudita que el velo alegórico de la ficción hurta a los ignorantes y da a entender a los eruditos. Es esta verdad de doble faz la que es denunciada por Platón. Éste refuta a los partidarios de una verdad alegórica de las fábulas, en nombre de un uso simple del principio de contradicción: es imposible que de una no-verdad –de una ficción– se obtenga la enseñanza de una verdad. Debemos comprender bien en qué consiste la confusión ficcional que él denuncia. Esta confusión es el reino de la duplicidad. El problema no es que Agamenón sea un personaje inventado, sino que un ser de carne y sangre le dé realidad física, que un poeta o un actor preste su voz o su cuerpo a este personaje. Y es que del desgarro de su sufrimiento se pretende sacar lo uno de lo verdadero (mathos patheï: instruido a través del sufrimiento, instruido a través de aquello que se sufre y aquello que se ve sufrir, se dice en los Trágicos). La pseudoverdad del cuento impone la ley de la duplicidad. La extiende incluso a la divinidad al pintar dioses engañosos, contradictorios por lo tanto con el concepto de lo divino. Es verdad que los doctos presentan las querellas y engaños de los dioses de Homero como alegorías de verdades cosmológicas. Pero, ¿qué verdad del cosmos puede mostrarse por intermedio de

una historia de dioses mentirosos? El engaño no enseña más que el engaño, el espectáculo de la enfermedad no enseña más que la enfermedad del espectáculo. Ninguna historia conduce a una verdad, no esconde ni enseña una verdad. Sólo puede producir efectos de verdad el poema que imita la verdad –lo que supone que se la conozca previamente, que haya una verdad de lo verdadero cuyo camino no pertenece más que a él.

A esta verdad mentirosa del cuento se opone la verosimilitud de la ficción. La mimesis aristotélica es eso: una doble sustracción de la ficción con relación a la verdad y a la realidad. La ficción no es un simulacro. Es una disposición. La disposición de las causas –el muthos– sustrae la ficción a la historia, concebida como la banalidad empírica de la sucesión de los hechos. La sustrae también del juicio de la verdad. En efecto, la ficción no presenta cuadros engañosos de hombres dichosos o desgraciados, dispone pasajes racionales de la dicha a la desgracia o de la desgracia a la dicha. No pretende enseñar con eso lo que son la dicha o la desgracia, cómo se puede obtener una y evitar la otra. Enseña solamente la inteligencia del juego de las causas y de los efectos, de las esperas, de los cumplimientos y de las sorpresas. Y el afecto que produce no es ningún placer, ningún sufrimiento análogos a aquéllos que son representados. Es el puro placer de haber adivinado el buen encadenamiento de las causas o de ser sorprendidos por un encadenamiento que no se imaginaba.

El juego de la verosimilitud opone así su inmanencia –la horizontalidad de sus encadenamientos– a la verticalidad de la relación entre el modelo y la copia, lo verdadero y la apariencia. Pero este juego de la verosimilitud no puede funcionar más que con un cierto número de condiciones, que definan una doble relación reglada con la verdad y con la realidad empírica. Supone en primer lugar que los encadenamientos de acontecimientos sean predecibles, a riesgo de que la previsión sea contrariada. Ahora bien, para que haya encadenamiento de acontecimientos primero es necesario que haya acontecimiento, que la Fortuna favorezca o contraríe las acciones. Pero la Fortuna no favorece ni contraría más que a aquellos que viven en su esfera: aquellos que se proponen lograr grandes objetivos y desplegar grandes acciones. El orden de las acciones, el de los fines perseguidos y contrariados, se opone al

orden de la vida: el de los días que se suceden y de las ocupaciones que se repiten, de la gente común cuyos hechos y gestos no atañen a esta racionalidad de los fines y de sus contrariedades. El orden clásico sistematizará esta condición de la verosimilitud en un sistema jerárquico completo de la conveniencia de los personajes, de las situaciones y de las formas de expresión. Definirá las categorías de personas aptas para ser atrapadas en los encadenamientos predecibles de fines y de medios; las formas específicas que pueden tomar estos encadenamientos; las afecciones específicas (honor, gloria, ambición, celos...) en el seno de las cuales los fines de las acciones son concebidos y según las cuales el efecto o el contraefecto es soportado; y finalmente los signos expresivos por los cuales se dejan reconocer los pensamientos y las pasiones que guían estas acciones y reaccionan a sus efectos.

La verosimilitud, pues, no completa su sistema más que reintroduciendo todo un sistema de semejanzas: codificación de los caracteres de los que puede esperarse tal intención y tal reacción, de las maneras de actuar que indican la grandeza o la pequeñez, de las expresiones que connotan la alegría, la tristeza, el temor, los celos o la cólera... La verosimilitud instituye así un doble juego. Hace "hablar a la naturaleza" en el lenguaje de signos naturales que la hacen reconocer en verdad. Pero el juego de estos signos no se despliega más que bajo la condición de la antinaturaleza. Si el arte puede alegrarnos con el reconocimiento de las pasiones que conocemos, es porque se trata de un artificio declarado, sin cuentas que rendir a la verdad. Pero es también porque este artificio se deja tomar por esta verdad que dice que no es. "Es, dice Batteux, una mentira perpetua que tiene todos los caracteres de la verdad".[153]

Pero el doble juego de esta mentira parecida a la verdad supone que el orden de las ficciones esté separado del de la realidad. Lo verosímil se sustrae de la jurisdicción de la verdad en la medida que sustrae la razón de sus artificios a la indistinción de la vida ordinaria, de la vida sin artificio ni razón. El sistema de la verosimilitud define una forma de racionalidad prohibida habitualmente en la vida. Ocupa y guarda el intervalo que separa de la verdad las razones de la vida ordinaria. La verdad no puede inscribirse en las confusiones y sueños de la vida ordinaria, no puede pasar a través de las ventanas que separan y unen estas

confusiones y estos sueños excepto si este orden de la verosimilitud que separa dos sistemas de razones se encuentra roto.

Ahora bien, esta ruptura de la verosimilitud en el orden de la escritura es propiamente lo que se llama literatura. Literatura no es el nuevo nombre adoptado por las bellas letras en el siglo XIX. Literatura es el nombre de un nuevo régimen de la verdad. Es el nombre de una verdad que es en primer lugar destrucción de la verosimilitud: una verdad no verosímil.

"Destrucción de la verosimilitud" es una expresión que puede llevar a confusión. Se la entiende con frecuencia como simple destrucción de sus obligaciones y de sus códigos. El nuevo escritor sería aquél que puede hacer todo, el narrador en libertad susceptible de vincular no importa qué causa con no importa qué efecto o ausencia de efecto. Ésa es la fantasía que Hegel descubre y estigmatiza en los relatos sin pies ni cabeza de Jean-Paul. Es incluso la que algunos saludan en Hoffmann o la que Jensen promueve para desesperación de Freud. El "fantasioso" es aquél que toma la "fantasía" –o sea la indistinción de la vida ordinaria y lo extraordinario del sueño– como un juego que domina a voluntad. En la Gradiva, Jensen se contenta con que el reencuentro de Norbert Hanold con la sobreviviente de las cenizas de Pompeya no sea más que una superchería montada por la traviesa Zoé, es decir en definitiva por el creador que ha imaginado a uno y a otra.[154] El sistema de las verosimilitudes parece entonces ceder el lugar a un puro contrato tácito entre el fabulador y aquellos que consienten en jugar su juego.

Pero este sueño de libre contrato que suplanta la lógica de las verosimilitudes no tiene la radicalidad de la revolución literaria. Se mantiene dependiente del principio mimético que da a la ficción sus razones propias. Todavía es la lógica de las verosimilitudes la que gobierna la ficción de Jensen tal como él mismo la concibe: si toda superchería puede engañar a Norbert Hanold, es en primer lugar porque se trata de un arqueólogo y los arqueólogos viven en un tiempo pasado, y también porque es un soñador y lo propio de los soñadores es tomar por verdadero lo que imaginan. Estas razones particulares remiten a una razón más fundamental: todo puede ocurrirle a Norbert Hanold puesto que no existe, puesto que los

seres de ficción obedecen a una lógica que no es la de la realidad y no es responsable de la verdad.

A esta idea de la libre invención Freud opone la exigencia de que se diga la verdad sobre los años de infancia de Norbert Hanold o sobre el objeto real del miedo del pequeño Nathanaël. La reivindicación puede parecer extravagante: ¿cómo obtener de existencias que no tienen realidad más que por las frases de Hoffmann o de Jensen una verdad de su historia que habría escapado a estos últimos? Pero este aparente absurdo tiene su lógica: el fin de la lógica de la verosimilitud no es el reino de la ficción en libertad; es por el contrario el fin de esta "libertad", el fin del principio de separación entre la ficción y la historia. Norbert Hanold no existe pero eso no le da –y sobre todo no le da a su creador– ningún privilegio. La historia de los seres de ficción y la de los individuos reales –grandes o vulgares–, la razón de los hechos y la de las ficciones dependen desde ahora del mismo principio de inteligibilidad. Dependen desde ahora solamente de lo verdadero, y de lo falso.

Para interpretar la historia de Norbert Hanold, pues, hay que pensar en su radicalidad el nuevo régimen de verdad propio de la literatura. Este régimen no hace desaparecer el sistema de la verosimilitud en provecho de la libre invención. Hace desaparecer el marco en el seno del cual las verosimilitudes funcionan. Este marco era en principio el de la separación entre la lógica causal de las acciones y la historia sucesiva y repetitiva de las vidas. A los acontecimientos, acciones, fines y pasiones reservados se oponen ahora las percepciones, estados y fantasías que son comunes a todos. La verdad literaria es que no importa qué ocurre a no importa quién. Pero esta relación del no importa qué con no importa quién no es el reino de la fantasía creadora que inventa acontecimientos fabulosos. Quiere decir por el contrario que la fantasía está atrapada en el tejido vulgar de la realidad donde lo ordinario y lo extraordinario ya no se distinguen. La vida "interior" perfectamente llana, perfectamente semejante a la vida escrita en los magazines, de una hija de agricultor es ni más ni menos real, ni más ni menos propia de la ficción que los acontecimientos espectaculares acaecidos a grandes personajes o atribuidos a aventureros intrépidos. Que no importa qué le ocurra a no importa quién afirma sobre todo la igualdad de "lo que ocurre", la

separación de su lógica con respecto a toda jerarquía de los caracteres y de las vidas.

Con la lógica de las acciones y la jerarquía de los actuantes se desmorona también la lógica de las expresiones. El sistema de la verosimilitud implicaba un conjunto de relaciones estables entre expresiones y significaciones, entre la cólera o el miedo, el amor o el odio y los signos por los cuales estos se expresaban y se dejaban reconocer. Los modelos fisionómicos de Le Brun permanecen como la ilustración más elocuente de esta correspondencia. Y cuando Diderot quería mostrar los efectos de un vocablo alterado en el texto de Homero que nos presenta las palabras de Áyax envuelto en la bruma, se dirigía con toda naturalidad al grabado para mostrarnos que este vocablo mal comprendido, que transformaba la resignación en bravuconería, se traducía en una figura en la que no sólo la expresión del rostro sino la posición del cuerpo entero se encontraban alteradas.

Es este paralelismo de expresiones adecuadas lo que la verdad literaria desarticula. Como las acciones ya no se oponen a los estados ni la fantasía a la realidad, las significaciones ya no se expresan a través de un sistema de correspondencias. El sentido ya no se deduce de la observación de un rasgo de expresión. Los signos son, desde ahora, ellos mismos cosas o estados de cosas. El sentido se lee en la textura de las cosas o se escucha en la música sorda del texto. El observador balzaciano ve la historia de un tiempo y de una sociedad inscrita sobre un rostro, una vestimenta o una fachada. El pintor de Zola captura el gran poema de la vida moderna incluso en los escaparates de los mercados o de El paraíso de las Damas. El observador de Hugo desciende en la alcantarilla parisina para encontrar allí la verdad recolectada por ese "gran cínico": verdad de las máscaras tiradas, de los adornos manchados y del luis de oro devenido una chatarra cualquiera.

Lo que se opone al orden de la verosimilitud, de sus acciones esperadas y de sus expresiones codificadas es un orden de la verdad escrita sobre las cosas mismas. La palabra muda de una fachada o de una alcantarilla habla mejor que todo discurso, porque no quiere decir nada, porque no puede mentir, porque es la pura inscripción de la propia historia de las cosas sobre sí mismas. La verdad se dice

sobre el modo del jeroglífico material. Está escrita en lo insignificante del detalle. El escritor recolecta sus signos escrutando las fachadas leprosas y los vestidos gastados, o descendiendo a la alcantarilla que arrastra todo lo que la civilización rechaza, todo lo que oculta y que el río subterráneo admite por ella. Explicita estos signos y dibuja así la anatomía de una sociedad o de una edad oculta detrás del estallido de las grandes acciones y de las palabras sonoras.

Esta omnisignificancia tiene lamentablemente su reverso. Todo habla. Las significaciones ya no se establecen según las verosimilitudes de las intenciones y de las expresiones. Pero también, todo habla de igual modo. Ninguna cosa habla más que otra. La diferencia abundante de los signos se pierde entonces en la igual insignificancia de los estados de cosas. El signo escrito se vuelve residuo ordinario o pura diferencia de intensidad para alcanzar el punto donde no se lee nada más que la vibración indiferente de los átomos o sus declinaciones aleatorias. Estas últimas producen siempre acontecimientos. La fijación de la mirada sobre el brillo de una uña o una gota de nieve fundida sobre el muaré de una sombrilla producen todavía en Flaubert acontecimientos a los que se llama amor, pero estos acontecimientos no se prestan ya a ningún desciframiento: la uña es una concha que afecta pero que ya no se lee. La literatura que era el desciframiento de los signos jeroglíficos escritos sobre las pieles, las piedras y las telas se vuelve la música sorda de los átomos. Flaubert no ve más nada en sus frases y las tiene que escuchar para distinguir algo en ellas, para reconocer el ruido de lo falso y de lo verdadero. Lo falso se escucha, dice, en el ruido de una “mala asonancia”. La afirmación no tiene nada que ver con un purismo de estilista. O mejor, si el estilo es todo, se debe a que es el ritmo mismo de las cosas sutiles, devueltas a su ausencia de razón. Ahora bien, esta desconexión no se deja ver, sólo oír.

Tal es el doble régimen de la verdad literaria: ésta es en principio el régimen de la verdad escrita sobre las cosas. Y la literatura parece en principio ser eso: el mundo de las historias inundado por el exceso de las cosas, de la escritura invadida por la pintura. El psicoanalista sabrá, por su parte, reconocer allí otra cosa: el desplazamiento de los lugares y de los modos según los cuales la

verdad surte efecto y se deja discernir. Pero es para encontrar inmediatamente el reverso de esta promoción de todo detalle en el reino de lo verdadero: en el orden literario, el reino de la diferencia generalizada y de las cosas que hablan se transforma en su contrario: el ruido de la igual insignificancia de todas estas palabras que componen una sola y misma música. A la palabra escrita en todas partes responde la palabra que no dice más nada, que no transmite más que el ritmo de las cosas sin razón. El viaje de la hermenéutica literaria es este trayecto que lleva de los jeroglíficos del sentido al ruido del sinsentido. Este viaje entre dos polos depende de un solo y mismo principio. Este principio es la disyunción entre significación y voluntad. La palabra representativa era la expresión de una voluntad dirigida a otra voluntad. Es este lazo de la voluntad con la palabra y la acción el que es roto por la verdad literaria. La palabra esencial es, de ahora en más, aquella que no quiere decir nada, la palabra muda, manifestada en la carne misma de lo real o sustraída en la indiferencia de su ruido. El viaje de la hermenéutica literaria entre la pintura del exceso de las cosas parlantes y el ruido indiferente de los acontecimientos ínfimos es también la derrota del poder que gobernaba la significación, es el descenso a los infiernos de la voluntad.

Las novelas de la verdad literaria no tienen, de hecho, más que un tema: la enfermedad de la voluntad, la enfermedad del pensamiento que, dada la disponibilidad infinita de los espectáculos y de los signos, se pronuncia por la posibilidad de realizarse en la carne de las cosas. Querer y poder son los dos grandes males, dice el anticuario de La piel de zapa, aquel que ofrece al erudito en escrituras orientales y al soñador de las ventanas el pergamino escrito en sánscrito, prometiéndoles realizar sus deseos a expensas de su vida.[155] El escritor es el nuevo descifrador de los signos escondidos tras el desfile social. Pero es también el que niega los efectos de este poder. El especialista en escrituras encriptadas no ve, escrito sobre el pergamino, más que la muerte prometida a quien quiere otorgar realidad a la promesa de las palabras. Y el experto que lee los signos en la superficie de las sociedades y escarba en sus profundidades secretas, Vautrin, obtendrá como promoción última un puesto de jefe de la policía. Su destino de personaje hace también comprender el destino de la novela policial: ésta será para la edad literaria el islote de sentido a la antigua, donde se

mantienen la consistencia de los encadenamientos causales y la posibilidad de deducir las acciones de los fines buscados y de los caracteres en acción: territorio de racionalidad soñado por todos aquellos que no quieren ver en la revolución literaria más que una puesta al día y una depuración de la verosimilitud representativa. Cierta idea de las ciencias sociales también se fundará allí: idea de la ciencia demistificadora que reconduce la lectura de los signos escritos sobre las cosas a la lógica ordinaria del engaño social que debe ser desvelado.

Para quien no suscribe a esta racionalidad policial, la novela de la voluntad ya no puede ser más que la novela de la voluntad deshecha. Ésta toma dos grandes formas sucesivas. Es, primero, la catástrofe de la voluntad vencida por su exceso, vencida por esta desproporción con todo fin definido y con toda interpretación regulada de los signos que la obliga a no elegirse como objetos más que los espejismos que se ofrecen en abundancia a través de toda ventana. Es también el abismo de la voluntad convencida de la equivalencia de todos los espejismos de la representación –campo azul, verde, rojo o amarillo que Emma observaba por las ventanas del mirador en un pasaje cortado de Madame Bovary. Parece ser entonces que el bien es no querer nada sino la equivalencia del querer y el no-querer, de lo verdadero y de lo falso: “alegría final y eterna” de Bouvard y Pécuchet que vuelven a sus copias, a la igualdad del ruido de las frases, incluyendo también la frase del médico asegurando al prefecto que son unos locos inofensivos.[156]

La verdad literaria es esa: la “omnipotencia del pensamiento”, pero una omnipotencia de un género muy particular: la del pergamino oriental que se encoge cada vez que se hace uso de su poder. El pensamiento puede todo. Pero lo que puede todo indiferencia la relación de los medios y los fines, de las causas y los efectos, de los signos y la interpretación. El pensamiento ya no se realiza por la determinación de los fines, la elección de los medios y el razonamiento sobre los signos. Ya no se realiza en lo incorpóreo de las acciones. Se efectúa directamente sobre los cuerpos. Estos no son más los instrumentos al servicio del pensamiento sino su teatro de operaciones.

Pues lo que puede esencialmente el pensamiento que puede todo, el

pensamiento que ya no selecciona fines particulares, es hacer sufrir los cuerpos. El remedio para esta enfermedad es no poder nada, no querer nada. Atrapado entre dos siglos y dos regímenes de la verdad, el anticuario de Balzac cree que para eso alcanza con gozar del espectáculo de las cosas "solamente a través del pensamiento". Pero la continuación de la historia ya lo ve confesar su "error" en los brazos de una joven belleza. En tiempos de Flaubert, la suerte de los diversos espectáculos se ha reducido ya a la suerte musical de la frase desligada, que yuxtapone las percepciones y dice solamente la equivalencia de lo verdadero y de lo falso –la frase que además no se obtiene sino en el extremo del sufrimiento, con plomo en cada dedo y el dolor en la punta de cada uña[157]. En tiempos de Ibsen, se sabe que el pensamiento no puede no realizarse: Solness subirá a la cumbre del techo para arrojarse (El maestro Solness); Eyolf, el niño enfermo porque su padre ama no a su madre sino a esa Asta que él cree que es su hermana, se abismará en los mares para seguir a la señorita de las ratas (El pequeño Eyolf); Rebecca y aquel a quien ama –aquel cuya mujer ella mató con el pensamiento– se arrojarán al abismo (Rosmersholm).[158] Para el pensamiento que se efectúa en los cuerpos, no hay otro remedio que el pensamiento que no quiere más nada, que no quiere más que la nada. Es indiferente que Rebecca haya matado "verdaderamente" a la mujer de Rosmer, indiferente que se haya acostado "verdaderamente" con su propio padre, indiferente que Asta sea o no la hermana de Allmers. La única verdad esencial es el flujo del querer igual al no-querer donde se ahogan todo deseo y toda falta.

La verdad que entra por la ventana del hombre de los lobos es una verdad de este género, una verdad en los cuerpos. Es una verdad que se lee en lo insignificante, una vez atravesadas las verosimilitudes de la representación. Es esta igualdad literaria de los fenómenos la que puede permitir a la ciencia de las "fantasías" romper las prohibiciones de la ciencia positiva. Pero, para que una lectura sea una interpretación y para que la interpretación sea un medio de curación, hay que desanudar la relación de la omnisignificancia con la universal equivalencia; hay que disociar la presencia de la verdad en el detalle de los cuerpos del complemento que le otorga el régimen literario de verdad de las historias: la indistinción final de esto verdadero con lo falso, la indistinción del sentido y del sinsentido de las historias. Es importante disociar el

pensamiento del inconsciente de la filosofía que lo nutre: la filosofía de la igualdad de las representaciones engañosas, de la ilusión de los encadenamientos causales, de la omnipotencia de la voluntad que, en última instancia, no quiere nada, y de la renuncia al querer como única curación de los cuerpos enfermos por el pensamiento.

Esta filosofía puede resumirse en el nombre propio de Schopenhauer, pero la fortuna de su doctrina procede de que se reconozca allí todo un régimen de verdad propio de la nueva forma de contar historias que se llama "literatura". Para que la verdad del pensamiento en los cuerpos se separe de esta filosofía, hay que separar la verdad literaria de ella misma. La corrección de las historias a la que se entrega Freud tiene precisamente este objetivo. Hay que rechazar que la inquietante extrañeza demostrada por el hombre de arena sea la fascinación por el autómata, que sea la tentación nihilista del retorno a lo inorgánico; hay que darle una causa definida, establecer que se debe al temor a la castración, cuyo símbolo evidente es la pérdida de los ojos. Hay que oponer a la fascinación del pequeño Eyolf por la señorita de las ratas los castigos fantasmales con los cuales el hombre de las ratas se castiga por desear todavía la muerte del padre castrador ya muerto. Hay que encontrar en el texto de Jensen la prueba de que Norbert Hanold ha experimentado por la joven Zoé una atracción que ha debido rechazar, en el texto de Ibsen la confesión de que Rebecca ha sido la amante de su supuesto padrastro. Es importante establecer que el pensamiento que enferma los cuerpos lo hace luego de un acontecimiento real. Sólo a este precio la interpretación se recupera de la universal equivalencia. A este precio, también, el pensamiento causa de sufrimiento puede transformarse en causa de gozo. El "tesoro de Príamo" descubierto por Schliemann,[159] el tesoro del deseo infantil realizado, puede suplantar las alegrías irrisorias de aquellos que, como Frédéric y Deslauriers, no ven, en el ocaso de sus vidas, nada mejor de qué acordarse que una visita frustrada a un burdel de subprefectura.

Volvemos a encontrar entonces el corazón del problema: la ciencia nueva de las "fantasías" no puede escapar a las prohibiciones de los fisiólogos más que apoyándose sobre esta verdad literaria que vuelve homogénea la razón de las historias a la de los fenómenos. Pero la verdad literaria vuelve a tomar con la mano izquierda lo

que da con la mano derecha. En efecto, hace impensable que la cadena de las fantasías dependa de la realidad de un acontecimiento. La diferencia de los afectos se hace sobre un fondo de homogeneidad radical. El sufrimiento de lo homogéneo se llama "hastío", el cual "no tiene causa"[160], no está bajo la ley de ningún acontecimiento. Hay que recuperar entonces sobre la identidad literaria de lo real y de la fantasía la verdad de un acontecimiento y la efectividad de una cadena causal vinculada a este acontecimiento. Es la condición de la ciencia y de la medicina nuevas que deben oponer las exigencias y los rodeos paradojales del deseo a la catástrofe o a la dimisión de la voluntad.

Por lo demás, la empresa del médico Freud encuentra su paralelo en el seno de la literatura. Es en efecto el mismo principio que guía al escritor –y enfermo– Marcel Proust: la curación del sufrimiento schopenhaueriano de los encadenamientos engañosos de la representación es al precio de la realidad de un acontecimiento de verdad, un acontecimiento heterogéneo al orden de las representaciones que pasa corrientemente como realidad, sustraído al tiempo de esta realidad, pero también un acontecimiento que se impone por fractura en su lenguaje propio, un lenguaje que exige ser traducido. Un acontecimiento cuya prueba se hace a contrario: en Freud, por la contradicción que hace significar por cada término su contrario: blanco por negro, lobo por cabrito, espectador por espectáculo, repugnancia manifiesta por deseo escondido; en Proust, por la absoluta insignificancia del tintineo metálico, de la ropa rígida y ajada, o de olor insulso, que abre el tesoro de una "vida espiritual". La verdad se gana al reconvertir los espectáculos indiferentes en signos que marcan la heterogeneidad del acontecimiento. Se gana al enfrentar contra la palabra de la nada una palabra inscrita en las cosas, accesible por el juego de los contrarios. Así el acontecimiento proustiano responde al no-acontecimiento flaubertiano por una flexión ínfima y decisiva de la relación de lo significante y lo indiferente. Es porque el tintineo del tenedor o la sensación del pliegue ajado de la servilleta son todavía más "insignificantes" que la visita al burdel de la Turca que son jeroglíficos incontestables de lo verdadero que nos hacen saltar fuera de la indiferencia igual de las representaciones y abren una cadena de escritura heterogénea, la cadena de oro de esta vida verdaderamente vivida que se llama "literatura".

Freud no ataca a un partido literario tan fuerte. Más que con los campeones de una verdad indiscernible de lo falso de la vida, se mete con los "ingenuos" de la fantasía, con los que creen, como Jensen, que el escritor inventa libremente las inverosimilitudes que caracterizan las actitudes y los pensamientos de sus personajes. Pero aplica la misma estrategia de atacar por la retaguardia. Atrapa la "fantasía" del escritor en su punto aparentemente más extremo: los sueños de su personaje de ficción. Jensen adopta la pose del mago que reenvía el fantasma del personaje a la simple realidad prosaica –la de la ventana de enfrente que los soñadores de mundos desaparecidos, por definición, no ven. Pero el presunto fantasioso ignora que hay una cosa cuya fantasía no se inventa, a saber: el sueño. Un sueño de cuatro líneas, una historia de un lagarto tomado por el cuello, una frase incongruente sobre un método de zoólogo, un colega transformado en una colega, y la verdad se anuncia: Norbert no es un soñador tonto al que lleva de la punta de la nariz –según el cálculo de un autor hábil– la malicia de una joven mujer que tiene los pies bien puestos en la tierra. Es un enamorado que no quiere confesarse que no ha dejado de amar a su pequeña camarada de juegos y enmascara este amor bajo su fantasma de jovencita pompeyana que renace milagrosamente de las cenizas de la ciudad y de la frialdad del mármol.

La verdad se recorta de su indistinción con lo falso porque ha habido un acontecimiento. Se recorta porque hay una vía regia hacia el acontecimiento, aquella donde la "fantasía" se encuentra excedida por un elemento real que no depende de la intención de nadie. Ha habido acontecimiento y existe una cadena causal ligada a este acontecimiento. Existe, en Proust, la alegría de la ruptura experimentada con lo ordinario de las asociaciones (la "cadena de las expresiones inexactas") y la posibilidad de encadenar el acontecimiento en un texto de verdad. Existe, en Freud, la posibilidad de reencontrar el acontecimiento a través del encadenamiento de sus efectos y de hacer efecto catártico de este descubrimiento. La "verdad literaria" puede así ser sustraída de su entropía nihilista, reconducida a su origen: esta verdad inscripta con signos jeroglíficos en la carne de las cosas y reveladora de una historia. El acontecimiento, entonces, no es solamente la ruptura con las verosimilitudes causales de la representación. Define un orden causal propio. A condición, por supuesto, de ser reconocido a

través de los juegos de su retórica propia (Freud) o traducido en la escritura adecuada de la cadena de metáforas (Proust). Pero el problema reaparece entonces bajo una figura nueva: la heterogeneidad del acontecimiento de verdad no se deja poseer más que a través de la homogeneidad de un orden propio de verosimilitudes, de encadenamientos predecibles. Para escapar a la insignificancia, lo verdadero debe pues anudar una alianza nueva con la verosimilitud.

¿Lo verdadero es verosímil? He allí un viejo problema que ha conocido soluciones múltiples: Platón oponía el éxtasis de lo verdadero a las estrategias retóricas de la verosimilitud; Aristóteles afirmaba que lo verdadero podía y debía ser puesto en las formas de la verosimilitud que permiten reconocerlo; la poética clásica ordenaba rechazar lo verdadero allí donde no es verosímil; la verdad literaria disolvía la verosimilitud, en provecho ya de la escritura material de lo verdadero, ya del ritmo que lo volvía equivalente a la falsedad de la vida. Para restablecer la verdad literaria, el psicoanalista, como el escritor, debe unir de nuevo la marca heterogénea de lo verdadero a las predecibilidades de la verosimilitud. Debe instaurar un circuito de la verdad donde el acontecimiento dirija la interpretación pero, a cambio, sea también dirigido por ella.

Allí está el núcleo de la dificultad. ¿Qué es interpretar lo heterogéneo del acontecimiento? El acontecimiento de la verdad proustiana debe ser traducido en encadenamiento estilístico análogo al encadenamiento de las leyes de la ciencia: "...la verdad no comenzará sino en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, ponga su relación análoga en el mundo del arte con la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y las encierre en los eslabones de un bello estilo."[161] Pero la equivalencia de los eslabones del estilo y de las leyes de la ciencia sigue siendo la metáfora engañosa que responde, es cierto, a otra metáfora engañosa: la del libro "impreso" en el espíritu por el choque de la sensación. La sensación golpea con seguridad, pero no escribe sino por metáfora. Y no hay cadena propia de las epifanías de lo verdadero. Las epifanías no adquieren sentido más que porque su "verdad" ocurre sobre el modo aristotélico de la paradoja, como la consecuencia y la contradicción del camino donde se extraviaba

el narrador buscando el arte allí donde no estaba. Lo verdadero no ocurre sino a la manera aristotélica, en los encadenamientos paradojales de la verosimilitud sorprendida. La nueva lógica de la marca heterogénea debe ser duplicada por la lógica clásica de la travesía de las ilusiones. La verdad literaria se recorta del nihilismo al precio de ser una doble verdad: la del proceso y la de aquello que lo interrumpe. El acontecimiento y su cadena permanecen separados, unidos solamente por el arco iris de la metáfora.

Es la misma tensión que anima la verdad freudiana como verdad interpretable del acontecimiento. Ella es la que se manifiesta en el desciframiento de la retórica del sueño. Si el blanco vale por el negro, el lobo por el perro, el cabrito por el lobo, o la repugnancia por el deseo, es porque el lenguaje del sueño no es interpretable más que como lenguaje de las verosimilitudes de lo heterogéneo. Por una parte, el sueño es interpretable porque procede por desplazamientos y condensaciones, por lo tanto a la manera del orador aristotélico que ordena conscientemente los efectos de verosimilitud de su discurso. Por otra, condensaciones y desplazamientos no significan la pauta de lo verdadero –de lo heterogéneo– sino a condición de tomar la figura del encadenamiento significante que dice lo contrario de aquello que parece decir. Pero lo que la interpretación descifra es siempre el juego de la fantasía. ¿Cómo este juego puede comprobar la realidad del acontecimiento que, por sí solo, comprueba a cambio la cadena "fantástica" como cadena de los efectos de la verdad?

Allí se encuentra una de las apuestas principales de la polémica con Jung. La cuestión no reside sólo en preservar la etiología sexual contra las reinterpretaciones espiritualistas. Se trata, más radicalmente, de saber cómo la verdad puede marchar sobre los dos pies del acontecimiento y la interpretación. ¿La cadena de la interpretación puede ser la cadena verosímil de la verdad? ¿La verdad no es en última instancia lo ininterpretable? Pero si la verdad es lo ininterpretable del acontecimiento, la promesa del deseo –y el deseo de la ciencia nueva– no escapa a la lógica nihilista de la voluntad que no quiere nada, de la voluntad que indiferentiza sus efectos. A la inversa, si la verdad está garantizada por la interpretación, es la claridad del fantasma descifrado la que cuenta: la claridad de lo que la humanidad sueña de siglo en siglo y expresa

desde la noche de los tiempos en el doble sentido de las palabras y en la equivalencia de las escenas vividas por cada individuo y de los cuentos que éste se dice a sí mismo, semejante a los de la especie.

¿La verdad que pasa por la ventana de El hombre de los lobos puede escapar a la alternativa? Aquella es legible porque cada término vale allí por su contrario. El juego de los contrarios es el de las nuevas verosimilitudes que vuelven visible la verdad que actúa en los cuerpos. Resta saber qué se presta a la lectura en esta escena de un sueño infantil relatado por un adulto: el trabajo de la fantasía o el impacto del acontecimiento. Freud deja la cuestión en un extraño suspenso. Algunos años después de haber afirmado que la afirmación de la verdad de la escena primitiva es la piedra de toque que separa a los verdaderos psicoanalistas, reabre la duda: no es necesario, después de todo, suponer que el niño de un año y medio haya observado el coito parental. Basta con que el niño de tres años y medio haya observado el coito de los perros y asociado esta observación con el recuerdo de manifestaciones normales de ternura entre sus padres. Eso no cambia en nada el fondo de la cuestión, afirma Freud. ¿Puede creerlo seriamente? Sin duda no cambia en nada a la cuestión ya superada de saber si las “fantasías” dependen de una etiología sexual o reproducen, como querría Jung, los grandes símbolos del destino humano. Pero eso cambia totalmente el pensamiento de la etiología misma. Eso transforma el acontecimiento-origen en elemento de una cadena asociativa que funciona por metaforización y retroacción. Dos acontecimientos en lugar de uno, lo que también produce dos verdades en lugar de una sola.

Así vuelve a ponerse el problema en escena: ¿se puede afirmar al mismo tiempo la verdad del acontecimiento heterogéneo y la lectura de las verosimilitudes del fantasma? ¿Se puede escapar al nihilismo de la verdad insignificante y de la voluntad que no quiere nada de otro modo que no sea leyendo en las huellas del acontecimiento la verdad sin tiempo de los símbolos? La verdad freudiana debe trazar su camino entre el océano del sinsentido y el océano de los símbolos. ¿Puede hacerlo sin ser, como la del novelista, una doble verdad, separada de sí misma en el punto preciso donde la interpretación debe estrechar su nudo sobre el acontecimiento?

El historiador, la literatura y el género biográfico

La biografía está de regreso en la ciencia histórica. Después del largo período de sospecha iniciado por la escuela de los Anales, los historiadores académicos le hacen justicia de nuevo y, durante los últimos treinta años, un buen número de ellos le han consagrado su energía. Este nuevo favor está acompañado de diversas justificaciones que establecen la legitimidad del género entre los trabajos de la historia erudita. Pero al plantear que es legítimo para un científico dedicarse también al género del relato de vida, estos argumentos esquivan el fondo del problema. En efecto podría plantearse que la práctica del "relato de vida", lejos de ser un añadido a los austeros procedimientos de la ciencia histórica, nos brinda el corazón mismo de su racionalidad. Esa es, al menos, la hipótesis que yo querría sostener. Partiré para eso de un breve texto extraído de una biografía redactada por un eminente historiador francés: Guillermo el Mariscal, de Georges Duby. He aquí cómo éste, al comienzo del libro, nos cuenta los preparativos de la muerte del mariscal:

El 7 de marzo está en Londres y desde allí, "cabalgando con su dolor", alcanza la Torre de Londres, como para acurrucarse detrás de los muros del viejo refugio real. Se acuesta. La Cuaresma apenas ha empezado. ¿Se puede desear un mejor tiempo para sufrir, aceptar su mal, soportarlo como remisión de sus faltas, y purificarse lentamente, sosegadamente antes del gran pasaje? La condesa está cerca de él, como siempre. Cuando la enfermedad empeora, cuando los médicos confiesan que renuncian, Guillermo hace venir hasta él a todos aquellos que, desde que salía de su privado, formaban su escolta. Naturalmente. Necesariamente. Pues, ¿cuándo estuvo solo alguna vez? ¿Quién se muestra solo en el comienzo del siglo XIII sino los insensatos, los poseídos, los marginales a los que se persigue? El orden del mundo requiere que cada uno permanezca

contenido en un tejido de solidaridades, de amistades, en un cuerpo. Guillermo convoca a aquellos que constituyen el cuerpo del cual él es la cabeza. Un grupo de hombres. Sus hombres: los caballeros de su casa; y luego a su primogénito. Le es imprescindible este cortejo numeroso para el gran espectáculo que va a comenzar, el de la muerte principesca.[162]

Desde un principio, tres particularidades nos retienen en este texto. En primer lugar, fue publicado en una colección intitulada "Los Desconocidos de la historia". Ahora bien, el personaje que nos presenta es el Regente del reino de Inglaterra. En segundo lugar, es un relato de vida. Pero comienza con una muerte. En tercer lugar, es un relato histórico. Ahora bien, está escrito enteramente en presente. Claramente, estos tres rasgos singulares hacen sistema. Sin duda habría sido más lógico, para hablar de un "desconocido de la historia", comenzar con el nacimiento relativamente obscuro de Guillermo el Mariscal antes que con su muerte ceremoniosa. Pero entonces habría sido imposible comenzar el relato en presente. Más exactamente, ese presente no habría podido ser el del personaje. Es sólo en la ficción acreditada que un personaje puede ser, como Tristram Shandy, testigo de su nacimiento e incluso de su concepción. Si se quiere mostrar, al mismo tiempo, uno de los dos términos absolutos de la vida y al personaje presente en este término, hay que elegir la muerte. El tiempo gramatical del presente expresa en principio esta co-presencia de un destino ejemplar y la conciencia en presente de un individuo. Pero, ¿por qué esta copresencia es necesaria? A los ojos de algunos, es un modo de presentación vinculado al contexto en el cual se inscribe esta biografía. La colección de los "Desconocidos de la historia" tiene como origen una serie de emisiones radiofónicas y pretende interesar en la historia a un "gran público". Esta puesta en escena sería entonces una concesión del historiador al estilo directo del reportaje y a su privilegio de lo "vivido".

El argumento es poco convincente. No hay ninguna evidencia de que el "gran público" prefiera el presente narrativo y las historias que comienzan por su final, y que se interese más en el ceremonial de la muerte de un general que en sus batallas. Incluso se puede

argumentar fácilmente lo contrario. Este privilegio del presente sobre la sucesión, del fin sobre el comienzo y de lo institucional sobre lo acontecimiental va al encuentro de las exigencias tradicionales del relato con vocación popular. Si puede hoy en día identificarse con un modo periodístico y popular de narración, es porque la influencia se ha ejercido en sentido inverso: el relato periodístico estándar está hecho de la banalización de procedimientos provenientes de la "alta" literatura y retomados por la historia científica, aquellos que privilegian la escena significativa antes que el encadenamiento lineal de las acciones. Hugo, Michelet y Taine suministran aquí los modelos del relato y la puesta en escena de la muerte del mariscal no obedece a una exigencia de vulgarización sino a una estrategia interna del discurso histórico. Este es el que privilegia el presente de la muerte sobre el orden cronológico y sobre el tiempo de las batallas. Pero este presente no es un instante cualquiera del acontecimiento, es el tiempo repetitivo de la institución. La muerte de un general o de un rey sobre un campo de batalla es un accidente. Su muerte preparada y cuidadosamente escenificada expresa, por el contrario, la sustancia de un modo de vida. Es un microcosmos donde el relato de un acontecimiento singular que le ocurre a un individuo coincide con la manifestación de los vínculos de una sociedad y de las maneras a través de las cuales estos vínculos son vividos, de las cuales son creencias incorporadas y sentimientos experimentados. Lo particular, entonces, no es solamente la verificación de una ley universal abstracta. Es el espejo de una sociedad, de su relación consigo misma, con aquello que la funda. Eso es lo que expresa el presente de la narración. Es también por esta razón que el individuo que sirve a esta demostración debe estar presente en este presente; y, finalmente, es por eso que este "desconocido" no debe serlo totalmente, que debe tener él mismo una visibilidad que le permita tornar visible la comunidad o el tiempo de los cuales él es la encarnación.

Dicho de otro modo, este "desconocido" de la historia define de manera indirecta una determinada idea del conocimiento histórico. Para comprenderla, podemos partir de las consideraciones que preceden el libro y presentan la idea de los "Desconocidos de la historia": "¿Quiénes son? No son las vedettes de la historia frecuentemente devenidos en mitos a fuerza de ser celebrados. Han

encarnado, si no inspirado, una corriente de pensamiento, un descubrimiento científico, una mutación social, un acontecimiento político. Más allá de su destino individual son reveladores de su época". Entre la "vedette devenida en mito" y "el individuo revelador de la época", la oposición parece, en principio, simple: mito contra realidad, hombre excepcional contra individuo reflejo o "promedio" de su tiempo. Ahora bien, la extrañeza misma que hay en hacer de un regente de Inglaterra un "desconocido" de la historia nos muestra que se trata de otra cosa: lo que se opone no es lo grande y lo pequeño, lo mítico y lo real. Son dos ideas de ejemplaridad. La biografía de Guillermo no es la de un "soldado raso": es la de un personaje ejemplar. Pero todo el problema consiste en saber qué quiere decir "ejemplar". El trabajo específico del historiador erudito consiste en cambiar la idea de la ejemplaridad cambiando el sentido del relato de vida. El uso del género biográfico no es una elección de método en el seno de una alternativa que opondría lo particular a lo general, lo individual a lo colectivo, el tiempo breve al tiempo prolongado, la pequeña escala a la grande, o lo cultural a lo económico. No es una elección en el seno de una alternativa. Es una manera de plantear la alternativa. Pero es también una manera de resolverla de golpe, uniendo los opuestos, dando a lo particular, al lugar, y al momento, un valor de generalidad.

El problema, entonces, no consiste en saber si el historiador responde bien a las exigencias de la ciencia al utilizar la vía del relato biográfico, sino por qué y cómo la afirmación de la ciencia pasa por la forma de ejemplaridad del relato biográfico. Esta cuestión contiene en sí misma otras. ¿Qué es lo que vincula en general el relato de vida a una función de ejemplaridad, y a qué tipo de ejemplaridad? ¿Qué relación hay entre el hecho en bruto de la vida y el ordenamiento del relato de vida? ¿Qué relación entre vida y saber, entre ejemplaridad y verdad? Estas cuestiones no son en principio cuestiones "metodológicas" propias de la disciplina histórica. Dan cuenta de una poética más amplia, anterior a los métodos de tal o cual ciencia humana, una poética que fija las condiciones mínimas de su posibilidad al definir las grandes maneras a las cuales el hecho de la vida puede ofrecerse para producir discurso racional. La cuestión es, entonces, saber de qué manera el uso histórico erudito del género biográfico se inscribe en

el paisaje teórico de la vida puesta en discurso.

Partamos para eso de dos referencias. La primera, cuya importancia ya he subrayado, es el capítulo IX de la Poética de Aristóteles, que establece la superioridad de la poesía sobre la historia. La historia está obligada a relatar los acontecimientos uno después del otro en su sucesión, mientras que la poesía selecciona y retiene de los acontecimientos de una vida sólo aquello que es susceptible de entrar en un esquema causal. La poesía no cuenta vidas, constituye intrigas, encadenamientos de acciones necesarias o verosímiles. No es la vida de Ulises desde su nacimiento hasta su muerte la que puede ser el objeto de la ciencia poética, sino solamente determinado episodio de su vida susceptible de ser constituido en encadenamiento de acciones, que derivan unas de otras. La disyunción se establece así entre "la vida" en su factualidad y el orden del saber racional. Esta disyunción en el orden de los relatos precede a la oposición de la ciencia y la empiria que el historiador especializado hará valer en la edad moderna. Pero también pone en cuestión por anticipado la pretensión mínima de esta historia erudita. En efecto, ubica "la historia" del peor lado, del lado del discurso, que es condenado por su objeto –lo real de la vida– a la inferioridad. Es por eso que la historia, para adquirir su dignidad académica, primero ha debido cumplir una condición inicial: ha debido mostrarse capaz de constituir causalidades "filosóficas", causalidades iguales en fuerza a las de la ficción. Se sabe que fue Polibio quien, dos siglos después de Aristóteles, dio la primera solución al problema: se dedicó a probar que la secuencia histórica marcada por las victorias sucesivas de los romanos sobre los cartagineses y los macedonios definían un verdadero encadenamiento causal de acciones, atribuible a un "autor" identificado con la providencia que gobierna el mundo. Así, acopló por casi dos milenios la dignidad de la historia al esquema de la causalidad providencial. En la época de la ciencia moderna, esta providencia cedió su lugar a la acción de leyes. Pero esta sustitución no alcanza para asegurar a la historia su estatuto científico porque no es suficiente que su objeto esté sometido a leyes. Es necesario también que su forma misma de relato esté validada. Su destino académico depende de una cuestión de dignidad previa a todo método particular. Depende de la resolución de la oposición poética entre la empiricidad de "la vida" y la lógica inventada de las

“acciones”. Comenzar con la muerte del Mariscal es una manera de suscribir al requerimiento de Aristóteles de transformar el acontecimiento empírico del término de la vida en episodio significativo, organizador de una serie causal. Simplemente, esta “causalidad” no es más la del encadenamiento lineal de las acciones. Es la de la implicación de un conjunto de condiciones en un único acontecimiento. El episodio vale no por las acciones de las cuales deriva o las que provoca. Vale porque su particularidad permite presentar en su conexión el conjunto de los rasgos generales que definen la caballería como estructura de la vida colectiva.

Dicho de otro modo, la causalidad se une a la ejemplaridad. Esta ejemplaridad debe entonces ser pensada en el seno de otra gran tradición discursiva, la de las “vidas ejemplares”. He allí la segunda referencia anunciada: la crítica de las “vedettes devenidas mitos” reenvía, en última instancia, a un paradigma discursivo, el de las Vidas paralelas de Plutarco. Éstas ofrecían, en efecto, una idea bien determinada de la ejemplaridad. Las vidas son ejemplares para Plutarco en tanto que suministren la ilustración de ciertas leyes morales o el ejemplo de ciertas virtudes (o de los vicios opuestos). Tampoco es la vida como realidad biológica o cultural la que importa allí, ni el encadenamiento entre una acción y otra, sino la capacidad de los episodios para ilustrar un precepto de conducta con una gran verdad moral. Esa es la razón por la cual incluso vidas legendarias como las de Teseo o Rómulo son buenas para relatar. Lo esencial es que los episodios proponen modelos de conducta, elecciones de moral, a aquellos que son llamados a tener ellos mismos un gran destino. Los episodios relatados de la ida de Solón, de Cleómenes, de Numa, o de cualquier otro valen primeramente como ilustraciones de la idea del buen gobierno o de los peligros de la popularidad. Las vidas son relatadas para que de ellas se obtengan lecciones. Simplemente, la deducción de la historia en su moral está en trompe-l’oeil. Pues las lecciones existen antes que la vida de la cual deben ser obtenidas. La indiferencia de Plutarco a la exactitud de los hechos exacerba este rasgo. Pero es un rasgo común a todo tipo de relato ejemplar que la ejemplaridad sea moral o científica, que se apoye sobre hechos dudosos o exactos. El relato ejemplar obtiene de una vida un cierto número de lecciones de vida o de lecciones sobre la vida solo si esas lecciones existen de hecho

antes que él. Los individuos ejemplares –ya sean héroes o antihéroes, príncipes legendarios o "desconocidos de la historia"– son en principio soportes. Lo que tienen que mostrar existe antes que ellos, independientemente de ellos, pero no puede ser mostrado sino por la encarnación que ellos le prestan.

Volvamos a la muerte del Mariscal. Percibimos que su relato apunta a conciliar los dos tipos de exigencia. Por un lado, obedece a la exigencia aristotélica de transformación de la sucesión empírica en implicación causal. Por otro, responde a la exigencia de la ejemplaridad. Pero la causalidad es diferente: es expresiva y no lineal. Y ocurre lo mismo con la ejemplaridad: no es ya moral sino científica. La muerte del Mariscal no enseña a los caballeros cómo deben morir. Enseña lo que era la caballería como forma de vida. Esta transformación de la exigencia causal y de la función ejemplar expresa una relación diferente con los hechos. Aristóteles afirmaba la superioridad de los encadenamientos lógicos inventados por sobre el desarrollo de los acontecimientos empíricos. Plutarco consideraba que la ejemplaridad de las acciones relatadas era independiente de la exactitud de los hechos. Duby se ubica en el punto de vista de una historia para la cual ninguna causalidad ni ejemplaridad vale si se apoya sobre hechos dudosos. Pero esta postura no es una simple cuestión de sentimiento científico "moderno". Expresa en primer lugar otra relación con el hecho mismo de la vida. El relato ejemplar que Duby nos propone no es el de un caballero muerto en combate sino el de un caballero muerto de muerte natural. Es eso lo que en principio lo distancia de Aristóteles y Plutarco. En la tradición poética del encadenamiento de las acciones, como en la tradición retórica de los ejemplos de vida, la muerte natural no puede presentar el menor interés. Aquélla es el fin del proceso de la vida, el cual no constituye ninguna intriga interesante y no puede tener ninguna ejemplaridad. Lo que el poema encadena o lo que el relato ejemplar cuenta, son acciones. Éstas se recortan del curso natural de la vida y traducen un modo de ser específico. Son el hecho de seres que viven en la esfera de la acción, del ejemplo, de la memoria, a diferencia de aquellos que viven en la esfera oscura de la vida simplemente reproducida. Lo que es digno de ser puesto en discurso es la "vida" como conjunto de acciones, opuesta a la vida oscura, la vida pasiva, la vida como curso indefinidamente reproducido del nacimiento a la

muerte.

Para que haya historia académica no alcanza entonces con ejercer un rigor más grande en el establecimiento de los hechos y la evaluación de las causas: es preciso que haya revocación de esta separación entre dos "vidas". Mientras esta separación sea ley, la historia, así esté bien documentada, permanece atrapada en un dilema: o bien es una historia "acontecimiental", limitada a lo que la tradición poética y retórica designa como personajes y acciones dignos de interés. O bien debe, para escapar a esta tradición, consagrarse a la búsqueda de leyes de la historia, que son de hecho las leyes de otras ciencias: antiguamente la teología, en la edad moderna la sociología o la economía. Ahora bien, esta separación de las dos vidas no es una simple cuestión de prejuicio antiguo, que se derrite al sol de la razón moderna o al calor de las masas democráticas. Es asunto de poética. Es solidaria con un cierto orden del discurso, definiendo las condiciones en las cuales la vida puede ser puesta en relato ordenado. Es solidaria con la lógica representativa que gobierna el universo clásico y pone las jerarquías poéticas en concordancia con las jerarquías sociales. Para que la muerte natural de un caballero dé lugar a una historia científica, es necesario que esta lógica sea destruida en su propio terreno, que la vida ordinaria sea reconocida no sólo como objeto posible de poema sino como objeto poético por excelencia.

Ahora bien, esta revolución tiene un nombre. Se llama "literatura". Es la literatura, como régimen moderno del arte de la palabra, la que ha revocado la diferencia entre temas nobles y temas viles, entre vidas activas dignas de ser contadas y vidas oscuras, pasivas. Una vida y una muerte ordinarias valen una vida y una muerte gloriosas. Valen incluso más, pues ninguna singularidad heroica recubre lo que la banalidad misma contiene de potencia poética escondida. Este principio nuevo se acompaña de un corolario. Para que la vida de no importa qué "oscuro" valga la vida de los grandes personajes, es necesario que sea revocada la separación entre el dominio de la vida muda y el de las palabras y las acciones memorables. Es necesario que la vida supuestamente "muda" sea dotada de una palabra propia, que no se expresa por las vías del discurso articulado y la retórica sino que se encuentra inscripta sobre el cuerpo mismo de las cosas. Este principio de un lenguaje

mudo de las cosas puede ser resumido en una frase de August Schlegel:

Cada cosa se presenta primero a sí misma, es decir, revela su interior mediante su exterior, su esencia mediante la manifestación (ella es símbolo para sí misma); luego, presenta aquello con lo cual mantiene las relaciones más estrechas y que actúa sobre ella; finalmente, es un espejo del Universo.[163]

La frase de Schlegel tiene una apariencia un poco mística y romántica. En el fondo, sin embargo, no nos dice más que la frase de presentación de los "Desconocidos de la historia": "Más allá de su destino individual, ellos son reveladores de su época". La muerte "natural" del Mariscal nos deja ver, con la sola descripción, lo que no puede mostrar ningún relato de sus grandes hazañas: el conjunto de las relaciones de parentesco y dependencia, las actitudes ante la vida y la muerte, los sentimientos de la existencia y su más allá que definen la caballería como institución y como ideal.

La biografía no es, por tanto, ese género un poco fácil al cual el historiador serio se abandonaría en una edad en la que su respetabilidad científica está bien asentada y donde puede asociar sin vergüenza la popularización de la ciencia histórica con la ampliación de su lectorado personal. La biografía es la forma de visibilidad de las condiciones que hacen posible la ciencia histórica como modo de discurso sobre "la vida". Una historia nueva, científica, cuando el orden representativo clásico que separaba la claridad de las acciones de la oscuridad de la vida fue revocado por el régimen nuevo de la literatura. Y, a causa de esto, la historia pudo aparecer como "la verdadera poesía", la "realidad justamente interpretada" como "más grande que la ficción". Cito aquí a Carlyle, conocido como el poeta de un nuevo heroísmo y que sin embargo nos dice esto, mucho antes que los historiadores de profesión: el objeto de la historia no son las "historias de la corte" sino

...la vida del hombre en Inglaterra: aquello que los hombres han hecho, pensado, sufrido, aquello que han disfrutado; la forma, especialmente el espíritu, de su existencia terrestre, su ambiente exterior y su principio interior; cómo era y qué era.[164]

Lo dije previamente, el problema de la biografía no es saber si hay que preferir lo individual a lo colectivo, el tiempo corto al tiempo largo, el microcosmos al macrocosmos. La biografía nueva es la resolución en acto de estas oposiciones. Su principio es el hacer ver lo general en lo particular, el siglo en el instante, el mundo en una habitación. Y puede hacerlo en nombre de este principio filosófico-poético que revela el qué en el cómo, la esencia en la manifestación. Poco importa que tal o cual historiador en particular resista o ceda a la tentación biográfica. El punto importante es que la biografía es el emblema de la revolución literaria que hace posible la historia como ciencia. El lector de Georges Duby podrá, si es un purista, preferir Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo a Guillermo el Mariscal.[165] Pero la racionalidad subyacente a la tesis científicamente indiscutible es la misma que la que sostiene la obra sospechada de complacencia hacia el "gran público". La sospecha sobre el género popular no es más que un medio cómodo para enmascarar el problema más profundo que afecta los procedimientos de la ciencia.

Pues el género biográfico saca a la luz la paradoja escondida en las condiciones literarias del discurso de la historia erudita. Éste es posible por la revocación de la oposición aristotélica entre la lógica de las acciones y el curso de la vida, es decir entre el orden de la ficción y el de la realidad empírica. El género biográfico es el lugar privilegiado de esta doble indiscernibilidad: entre las acciones y los estados, pero también entre lo real y lo ficticio. Esta indiscernibilidad no se refiere a los hechos. Se refiere a aquello que los explica, a lo "vivido" de lo cual son presentados como la manifestación. Doy un ejemplo, tomado de un libro que ha sido uno de los pioneros de la renovación del género biográfico, el Luis XI de Paul Murray Kendall.[166] El libro comienza con una pintura del marco de la vida en tiempos de su héroe. Extraigo algunas frases:

En la época de Luis XI el comportamiento humano se inscribía entre los extremos del placer y el sufrimiento, el goce y la miseria, la cólera y el arrepentimiento, la violencia y la inercia. Los hombres del siglo XV disfrutaban el picante sabor de una vida de contrastes violentos [...]. La luz del tiempo confería a todas las cosas un aspecto brillante.

Lo que estas líneas describen, en apariencia, es lo vivido del tiempo de Luis XI. Ahora bien, sin previo aviso, esta descripción de un "paisaje de la vida" se transforma en argumentación sobre los actos del monarca. He aquí la continuación del texto:

Crímenes atroces, sancionados con los castigos más terribles, eran cometidos por una injuria, por un bocado de pan. Agobiado por el peso del pecado original, recalcitrante y brutal, el hombre no podía ser domado más que por la violencia y los crueles tratamientos que le valían sus faltas debían servir como ejemplos para sus semejantes [...] Diversos novelistas y dramaturgos del siglo XIX gustaron de pintar, en obras que se llamaban a sí mismas históricas, las siniestras torturas imaginadas por Luis XI, pero sus descripciones no responden en nada a la realidad. El rey Luis aplicaba los métodos empíricos vigentes en su época, sin dar prueba de originalidad alguna.[167]

Así la descripción de lo vivido se transforma en lógica de las acciones: los terribles castigos infligidos por Luis XI a sus enemigos, que los antiguos libros escolares presentaban como la expresión de la crueldad de un monarca, se transforman simplemente en la expresión de un vivido común al rey y a sus víctimas. Para retomar los términos de Carlyle, el qué de las acciones del rey se confunde pura y simplemente con el cómo de la vida, tal como era en su tiempo. Pero, ¿cómo este "cómo" mismo es mostrado? Un cierto número de rasgos objetivos de la época sirven para dibujar un paisaje subjetivo de la vida, el cual se transforma en actos, a la manera en que la luz del ocaso transforma las nubes en montañas o

en castillos fantásticos. Es, en definitiva, la luz contrastada de la época que produce los cadalsos de los nobles. El problema es que esta misma luz, esta "realidad" vivida que explica los actos del monarca, proviene directamente de los libros. En efecto, es evidente que este conocimiento de una vida contrastada, evocada por el biógrafo de Luis XI, tiene su origen en la célebre entrada en materia de un gran clásico de la historia de las mentalidades: El otoño de la Edad Media de Huizinga.[168] Lo vivido no cesa de plagiarse a sí mismo. Es que preexiste como paisaje a priori a todas las figuras que se prestan para encarnarlo.

Es aquí donde la ejemplaridad de la biografía académica se reencuentra con la de la biografía a la manera de Plutarco. En Plutarco, las "lecciones de la vida" preexistían a las vidas mismas. Los nombres de los grandes personajes servían para encarnarlas. Aquí, es lo vivido, el "cómo de la vida" lo que preexiste a las vidas que deben encarnarlo. La consecuencia, en Plutarco, era una cierta indiscernibilidad de lo real y lo ficticio, la indiferencia a la realidad de los hechos. En la biografía académica, esta indiscernibilidad no concierne a los hechos. Concierne a lo "vivido", el "cómo" de la vida supuestamente exteriorizado por los hechos, a los cuales supuestamente explica.

Así, lo biográfico está presente en el corazón de la ciencia histórica como manifestación de las condiciones que la vuelven posible. Pero las condiciones que la vuelven posible minan también la credibilidad que reivindica. La historia erudita es posible sobre la base de una revolución literaria, de la cual uno de los trazos esenciales es la abolición de la diferencia entre la razón de los hechos y la de las ficciones. La categoría de lo "vivido", central en la biografía, es en donde se resume esta paradoja constitutiva. La transformación que efectúa de lo objetivo en subjetivo y de lo subjetivo en objetivo es siempre común al historiador y al novelista. La diferencia, por supuesto, es que el novelista no demuestra, mientras que el historiador demuestra. El problema no consiste entonces en prohibir la biografía del campo de la ciencia. Consiste en controlar su duplicidad, la cual puede resumirse así: la biografía académica establece pruebas sobre la razón de los hechos por medio de procedimientos de escritura que están fundados sobre la indiscernibilidad entre la razón de los hechos y la razón de las

ficciones.

Para desbaratar este giro natural de la forma biográfica, hay que integrar al género biográfico la crítica de la razón biográfica, en especial la crítica de esta categoría de lo vivido que es solidaria con los procedimientos de invención de los sujetos, de composición de las historias y de escritura de las escenas. El trabajo crítico debe apoyarse en el nudo que ata la escritura de una vida con una cierta idea del "cómo" de la vida, con una cierta idea de la subjetivación de los datos objetivos y de la objetivación de lo vivido subjetivo. Este trabajo puede adoptar dos grandes formas. Una consiste en desatar el nudo, marcando la distancia entre los individuos y los datos objetivos a partir de los cuales se fabrica su "vivido". La otra consiste por el contrario en ajustarlo, trabajando sobre el encuentro mismo entre la vida y la escritura. El primer camino puede ser ilustrado con la problemática demostración hecha por Alain Corbin en su libro El mundo reencontrado de Louis-François Pinagot. El historiador ha tomado un "verdadero" desconocido, no un oscuro personaje que ha contado su vida, sino un individuo que no nos es conocido más que por la información mínima de las actas de registro civil, un zapatero que vivía en el siglo XIX en las lindes de un bosque normando. Ha acumulado, por un lado, la totalidad de las informaciones que el registro civil nos brinda sobre él y sobre su familia; por el otro, la totalidad de las informaciones de que disponemos sobre el estado y las transformaciones concomitantes de este bosque, de ese pueblo y de la vida material, social y política de ese pequeño rincón de provincia francesa. Con esos únicos datos cree que nos muestra el "mundo" de Louis-François Pinagot, el paisaje que veía y la atmósfera que podía respirar, su empleo del tiempo y el sentimiento del tiempo que podía compartir. Este camino tiene evidentemente un doble filo. Quiere demostrarnos que se puede reconstituir el "paisaje de una vida" únicamente a partir de los datos objetivos, sin pasar por la dudosa literatura de los relatos de vida. Pero, al mismo tiempo, pone al desnudo los elementos del dispositivo biográfico: de un lado, un nombre propio sobre los registros; del otro, un conjunto de datos objetivos; y pone al desnudo las operaciones necesarias para constituir en su encuentro este "vivido" que otorga una encarnación individual a los datos y un rostro y una historia a los nombres propios.

En contraposición, el segundo camino trabaja sobre el carácter indisoluble del nudo entre vida y escritura. Más allá de las formas de escritura de la vida que constituyen el género biográfico como tipo de historia, se interesa en dos modos más fundamentales de la relación entre vida y escritura: en primer lugar, las formas y las instituciones de escritura a partir de las cuales constituimos nuestro saber histórico sobre las vidas; en segundo lugar, y en mayor medida, las formas en las cuales la vida ordinaria encuentra la escritura, se encuentra marcada e historizada por ella. La mediación de lo "vivido" se encuentra entonces cuestionada de otra manera, a partir de la indisolubilidad del nudo entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el hecho de una vida que se cuenta y un procedimiento de escritura. Pienso aquí en lo que Foucault dice de "la vida de los hombres infames", esas vidas que nos son conocidas por el azar de un archivo: la apología de Pierre Rivière, el parricida, o el relato de Herculine Barbin, el hermafrodita.[169] Esas vidas no oponen una ejemplaridad a otra, la ejemplaridad de lo oscuro a la de lo glorioso. Oponen a esas biografías compuestas con "marcas de vivido" vidas en las que no hay ningún "vivido" que se interponga entre un estado de cosas y los actos de un individuo, vidas que no son nada más que la traza de escritura que ellas mismas nos han dejado: vidas-poemas, dice en este sentido Foucault. Sin embargo, a partir de allí se propone una alternativa. Foucault vincula este bloque indivisible de la vida y la escritura con un dispositivo de escritura que es un dispositivo de poder: el dispositivo del biopoder que asegura su control sobre las vidas comunes al empujarlas a contarse, al reemplazar el esplendor de los suplicios por dispositivos de hacer hablar. Pero esta relación de la vida con la escritura supone otra, igualmente decisiva. Pues no son ni el juez ni el psiquiatra quienes hacen hablar a Pierre Rivière. Lo que lo hace hablar es el deseo de mostrar que él debía hacer lo que hizo, que era, en términos religiosos, "elegido" para eso. Lo que lo hace hablar es un primer encuentro de su vida de niño "idiota" con la escritura bajo la forma de la Santa Escritura.

Es posible entonces desplazar la cuestión, tratar el encuentro de la vida con la escritura no como simple efecto de la institución de escritura sino como experiencia de la relación entre las "dos vidas" alrededor de la cual se definían las concordancias –por lo tanto las posibles discordancias– entre las jerarquías poéticas y las jerarquías

sociales: la vida natural consagrada a su sola reproducción y la vida histórica, marcada por la escritura y cuya huella es conservada por la escritura. El historiador biógrafo, comúnmente, considera el problema como resuelto: la historia hace hablar a los mudos, con el mismo movimiento por el cual reenvía los acontecimientos a la "vida" que expresan. Para los "mudos" mismos, la cosa es menos simple. Pues, precisamente, no están mudos. Su historia es de hecho un conflicto entre dos vidas que es también un conflicto entre dos maneras de hablar: la manera que conviene a la vida productiva y reproductiva, y la manera que experimentan los niños del pueblo cuando se encuentran con las palabras, las frases y las historias venidas de otras partes, del texto sagrado, de la tribuna oratoria o del poema. Es este encuentro el que, por mi parte, he intentado tomar como objeto en La noche de los proletarios. Los historiadores a menudo han pensado que yo quería, así, hacer valer un vivido o una vida privada de los obreros, bajo la vida pública del "movimiento obrero". Se trataba sin embargo de recusar la división misma, de recusar la tradición biográfica que reenvía los actos o las palabras públicas a un vivido popular, a la vez individual y colectivo, del cual serían la expresión. Se trataba de oponer a lo ya escrito de lo "vivido" el trayecto de una entrada en la escritura, desde el encuentro con las palabras de los otros hasta la constitución de un discurso que se supone propio del sujeto obrero.

Escribir esta historia es asumir el riesgo de algo indecidible: es encontrar secuencias de palabras de carácter incompleto y decidir tratar este carácter incompleto no como una carencia de recursos, sino como el testimonio de una cierta relación de la vida con la escritura. Es también tener que enfrentarse con textos cuyo tenor factual es por una parte indecidible. Los relatos que los obreros hacen de su entrada en la escritura son en sí mismos relatos ejemplares, que reenvían los unos a los otros y repiten algunos modelos preexistentes. Dicen el encuentro entre la vida y la escritura no por la exactitud de los hechos que cuentan sino por su "falsedad" misma: no por su inexactitud, sino por su carácter artificioso, desplazado, que testimonia el pasaje de un modo de experiencia del lenguaje y la vida a otro modo. La biografía no es posible sin una cierta indiscernibilidad de lo real y lo ficticio. El problema entonces es saber dónde ubicarla, dónde circunscribirla, antes que negarla. Pues, negándola, sin darse cuenta se termina por

reencontrar en la razón que se da a los hechos la ficción que se ha creído evacuar de los hechos mismos.

Los equívocos de la biografía no son un simple asunto de metodología interna de una disciplina. Dependen del régimen mismo de la escritura que hace posible la ciencia histórica, o sea la literatura. Decir que la historia no los comete, es simplemente decir que no quiere saber que los comete. El historiador querría poder aferrarse a la sabiduría del maestro de filosofía del señor Jourdain, para quien todo lo que no es verso es prosa. Pero, desde que existe la literatura, “Nicole, tráeme mis pantuflas y dame mi gorro para dormir” es también un asunto de poética.

El poeta en el filósofo.

Mallarmé y Badiou

¿Cómo trabaja la literatura fuera de sí misma? ¿Cómo trabaja en particular en el texto filosófico? Hay dos maneras de tratar la cuestión. Se puede partir de la función que una filosofía, a tal o cual punto de su elaboración, asigna a la literatura y del ejemplo que de ello da la lectura de tal o cual obra. Haciendo esto, se confirmará en lo esencial no sólo la interpretación del filósofo sino también el estatus mismo dado a lo interpretado, el reparto en cuyo seno la filosofía se dirige a otro discurso, o más bien lo constituye en su alteridad para decir de él la verdad. Pero es posible encarar las cosas a la inversa: se examinará entonces cómo la elección de una obra y de un método de lectura refleja la constitución de una cierta topografía filosófica de los discursos, pero también cómo las fórmulas y las ficciones de la literatura imponen ellas mismas un cierto tipo de dramaturgia, cómo esta dramaturgia encuentra los problemas que el filósofo busca elaborar y presta sus elementos a esta misma elaboración.

El problema no consiste en invertir los roles haciendo del escritor el intérprete del filósofo que lo interpreta. Consiste en volver a poner en escena la distribución de los roles, la manera en que se encuentran y se separan enunciados y argumentos atrapados en el registro de la filosofía, de la literatura o de cualquier otra disciplina. Consiste en ayudar a pensar el plan de estas operaciones comunes del pensamiento a partir de las cuales los repartos se instituyen y a las que dichos repartos tienden a rechazar; ayudar a pensar lo que se juega de político en esos encuentros que confunden los roles y en el gesto que vuelve a colocar cada forma de discurso en su sitio.

Es desde esta perspectiva que examinaré el rol que juega un poeta, Mallarmé, en un filósofo contemporáneo, Alain Badiou. Es claro que la elección no es indiferente. En primer lugar, Mallarmé es un poeta

privilegiado por partida doble. Encarna al mismo tiempo la figura inmemorial del poeta y la de la revolución literaria moderna. Es, en principio, un poeta, es decir una figura del intermedio, el poseedor de una palabra tradicionalmente caracterizada por una doble distinción: respecto de la prosa del mundo pero también respecto de las razones del filósofo. En este sentido, se presta fácilmente al juego filosófico de la jerarquía de los discursos. Representa allí al portador de una palabra esencial, una palabra que guarda un secreto desconocido para la prosa del mundo, pero cuya dilucidación ella misma no proporciona, dejando entonces al filósofo la preocupación de explicitarlo. Mallarmé es también una figura paradigmática de la revolución literaria. Resta saber cómo se entiende esta revolución. Tal como he intentado pensarla, esta revolución significa la puesta en cuestión de la distinción de los discursos, la ruina de la oposición entre un mundo de la poesía y un mundo de la prosa. Esta interpretación tiene el inconveniente de confundir el reparto de lugares y de discursos donde se asegura la posición tradicional del filósofo. También éste se inclina por suscribir al paradigma modernista que asimila la revolución literaria moderna al movimiento de ruptura por el cual el lenguaje se separa de sus funciones representativas. La ruptura literaria así concebida instala sólidamente la poesía en su propio mundo, por lo tanto en el intermedio propicio para la apropiación filosófica. Pero entonces el problema reaparece, pues el paradigma modernista presupone un paralelo entre las revoluciones del arte y las de la política. ¿Cómo pensar esta correspondencia? Entre el estructuralismo de los años 60, las esperanzas del 68 y los desencantamientos posteriores, Mallarmé ha jugado muchos roles políticos: héroe, en tiempos de Tel Quel, de una revolución estructuralista que se suponía en armonía con la otra, fue proclamado “camarada” en 1968, al precio de algunas polémicas, en un diario, La Humanidad, que fue a su vez recusado por los militantes del “movimiento” de entonces; se vio solicitado nuevamente en los años de reflujo como un pensador adecuado para la tarea de resistencia que se requería en ese tiempo. Para reflexionar, en los años 70, sobre lo que quiere decir “ruptura”, Mallarmé es un compañero privilegiado, como lo era Hölderlin el día después de 1933 para un filósofo preocupado por reconsiderar lo que podía significar la asignación de la tarea específica de los tiempos modernos a la germanidad. Lo es todavía más para un

filósofo que ha sido actor de esos tres momentos y que, muy en particular, desde mediados de los años 70 ha identificado su tarea con la elaboración de un sistema filosófíco apropiado para hacer brillar, en tiempos nuevamente oscuros, sin orientación, los puntos de claridad que iluminan los caminos de un posible desvío con respecto al curso del mundo. No nos sorprenderemos entonces de que largos análisis de poemas de Mallarmé puntúen el recorrido filosófico de Alain Badiou, de la Teoría del sujeto de 1982 al Pequeño manual de inestética de 1998, pasando por el Manifiesto por la filosofía o por Condiciones.[170] Todo el problema consiste en determinar su estatuto, en ver qué rol juega allí esta poesía, no solamente como objeto de reflexión filosófica sino como modelo de racionalidad.

Pues la elección metodológica indicada al comienzo se plantea aquí de manera ejemplar. En efecto, Badiou ha definido la poesía como uno de los cuatro procedimientos de verdad que abren un hueco en la enciclopedia de los saberes al abrir una investigación sobre un acontecimiento y decidiendo, por la instauración de una fidelidad, sobre lo indecidible de este acontecimiento. Y varios de sus análisis se ocupan de poemas estructurados por la presencia de un acontecimiento incierto: navío engullido o sirena escapada en A la nube agobiante tú o enigma nocturno del Soneto en x y de su “ptyx” desconocido para los diccionarios. Es pues sencillo inscribir las “lecturas” mallarmeanas de Badiou en el cuadro que él mismo ha fijado, como análisis de formas poéticas de la investigación sobre el acontecimiento. Se coloca así al poeta en su lugar dentro del estatuto que el filósofo ha definido para la poesía: el de un procedimiento de verdad, separado de los otros pero también sustractor de su propio pensamiento; uno de esos procedimientos en los que, como consecuencia, corresponde a otro discurso, la filosofía, enunciar su verdad sustraída y definir su composibilidad con los otros.

Una lectura tal olvida que Badiou, para convocar a Mallarmé, no ha esperado a establecer una clasificación de los procedimientos de verdad que fijen el lugar del poema. Las primeras lecturas que opera sobre Mallarmé no le asignan en absoluto el espacio específico del poema. La Teoría del sujeto lo convoca como representante de la “dialéctica estructural” y precursor de esos

desfiladeros lacanianos en los que hay que penetrar para atravesar el paso de Hegel a Mao. El ser y el acontecimiento lo invoca en un punto en el que se trata no de pensar el procedimiento poético sino de introducir el concepto de acontecimiento que excluye la matemática del ser múltiple.[171] Para decirlo brevemente, Mallarmé ha trabajado en el pensamiento de Badiou antes de llegar a ilustrar el trabajo del poeta. Esta asignación de un lugar del poeta es, pues, una etapa en una relación de pensador a pensador: una de esas aventuras intelectuales que no saben a ciencia cierta si lo que les ocurre y lo que logran retener corresponde a la poesía, a la política, a la filosofía, o Dios sabe a qué otra cosa.

Formularé pues la hipótesis de que hay que esperar algún provecho de la operación que abre la lectura de Mallarmé de su asignación a la categoría separada del poema, que lo inscribe en la igualdad de los procedimientos de pensamiento y de las invenciones de lengua por la cual poemas, filosofías o invenciones políticas son posibles, y en la topografía no ya indecidible, sino más bien indecisa, de los lugares atravesados por aquél que intenta pensar el poder por el cual ocurre lo nuevo en el orden de la filosofía así como de la política o del poema; formularé la hipótesis de que una apertura tal de las fronteras puede ayudarnos a pensar no sólo lo que dice Badiou sino aquello que se juega de historia y de pensamiento común a través de los dispositivos específicos en los cuales convoca al poema en general y a Mallarmé en particular. Así, no se trataría de pensar lo no dicho o lo impensado de Badiou, sino de devolver sus lecturas a lo que una época ha podido hacer circular de pensamiento entre aquellos que la han vivido y pensado en función de una proposición igualitaria radical.

Me propondré entonces contextualizar estas interpretaciones de Mallarmé no en el registro de los escritos de Badiou sobre la poesía, sino en los lugares indecisos donde sus libros recurren al poeta. Pues esos lugares indecisos son al mismo tiempo lugares estratégicos donde la cuestión es saber si se pasa o se detiene: si se pasa, en términos leninistas, de la metafísica a la dialéctica, en términos sartreanos, de la naturaleza a la historia, o si se atraviesa, en términos platónicos, la aporía del no ser. Mallarmé es convocado cuando hay que pensar un escollo y los medios para pasar más allá o, al contrario, la necesidad de respetarlo. Es convocado pues para

una tarea que concierne no a la definición del rol de la poesía sino a las orientaciones del pensamiento en general y sus implicaciones políticas. Examinaré así la especificidad de las interpretaciones de Badiou en relación con los lugares donde Mallarmé interviene en su discurso y los problemas para los cuales se transforma en un pasaje o un escollo.

Notemos en primer lugar que estas lecturas se dirigen a un número restringido de poemas (cinco en total) de los cuales la dramaturgia evoca dos géneros pictóricos. Está el poema-cuadro de historia, el escenario dramático del naufragio, del acontecimiento incierto para el cual hay que decidir que ha tenido lugar arrancando su huella de la indistinción marina: A la nube agobiante tú y Una tirada de dados no abolirá jamás el azar. Badiou sustituirá poco a poco estos cuadros marítimos con paisajes mitológicos (Prosa para des Esseintes y Preludio a la siesta de un fauno). Esta sustitución nos hará pasar de la dramaturgia del acontecimiento al lirismo del ser. Entre los dos, encontramos un quinto poema, un cuadro cambiante, el de Soneto en x, cuya constelación oscila entre los dos escenarios, es un escollo para uno o pasaje hacia el otro.

Pero este cambio de decorado permanece determinado por una dramaturgia inicial fijada por la lectura de A la nube agobiante tú.[172] Si ésta conocía varias versiones, todas concuerdan en hacer del poema un escenario de lo indecidible. Pero hay que agregar que lo indecidible no se identifica con la elección entre dos escenarios (navío en peligro o sirena juguetona). Se define a través de un proceso de doble sustracción. El barco y la sirena que Mallarmé vincula con un “o aquello que” no son sólo dos interpretaciones del rastro contenido en la espuma. Representan dos términos evanescentes de los cuales el segundo anula al primero. El naufragio del barco es la desaparición de su causa. El entierro de la sirena es la desaparición de esta desaparición, la sustracción de su falta. El sentido de la segunda operación da lugar en Badiou a interpretaciones diferentes y finalmente antitéticas. Pero el escenario de base –el de la doble sustracción– permanece idéntico. Éste es el que autoriza a hacer de la ficción mallarmeana el relato de un evento indecidible que alegoriza el estatuto general del acontecimiento como lo indecidible sobre lo cual el pensamiento debe decidir.

Ahora bien, un esquema tal no tiene nada de evidente. En la lectura personal que he propuesto[173], la estructura alternativa del poema no define un pensamiento del acontecimiento en general y de su estructura indecidible. El poema de Mallarmé nos presenta en efecto una alternativa decidible y decidida. La hipótesis de la sirena viene claramente a revocar la del navío y el naufragio. Y la alegoría del trabajo del poeta se deja leer allí sin equívocos: Mallarmé sustituye a los dramas representativos y sus enigmas una práctica del poema como movimiento de aparición y desaparición. Este movimiento es puesto en analogía con la desaparición/reaparición cotidiana de la luz sola, la cual aporta su suplemento glorioso a la monotonía del "espacio a sí parecido". Al hacer esto, se inscribe en un proyecto metapolítico, en la producción de un orden humano de ficciones o artefactos que sucede al sacrificio religioso. Como el movimiento del aparecer y el desaparecer suplementa al parecido de sí de lo real, la proyección de estos artificios suplementa la circulación democrática del periódico, de la moneda y del voto. El poema cumple este rol en la medida que sustrae el esplendor de estos artificios, a la espera de una muchedumbre por venir, en el océano de hambre vana de una masa a la espera de soles, de dioses y de mitos nuevos. Lo que quiere decir también que sustituye su polvo de oro por el sol antiguo de la Idea. El conjunto de estas operaciones constituye lo que he denominado una "política de la sirena".

Evoco esta lectura no para ponerla en competencia con la de Alain Badiou sino para marcar la especificidad de la dramaturgia de la doble sustracción operada por éste, para señalar, pues, la cuestión de las razones de esta especificidad, cuestión tanto más insistente cuanto que, si esta estructura dramatúrgica permanece idéntica, cambia completamente de sentido con la evolución de las lecturas mallarmeanas de Badiou, hasta transformarse en un escenario de autocrítica o de autoanulación de las interpretaciones anteriores.

Primera lectura: el poeta de la angustia

La primera lectura que hace Badiou de Mallarmé en la Teoría del

sujeto tiene lugar bajo el signo de un concepto esencial, el de la dialéctica. Esta lectura debe liberar el secreto de la dialéctica estructural. Por una parte, debe extraer, en aquello que el pensamiento de los años 60 había llamado estructuralismo, el núcleo dialéctico, es decir el núcleo de un pensamiento de la destrucción activa; por otra parte, debe marcar el punto de detención estructural de esta dialéctica, es decir, al mismo tiempo su límite y la manera en que indica, por su misma detención, el pasaje que hay que forzar.

Un pasaje estrecho por el cual hay que pasar: en latín se llama a eso angustia, que el francés traduce como angoisse. Mallarmé interviene primeramente en Badiou no como el poeta del acontecimiento y del coraje estelar en el que se transformará posteriormente, sino como el poeta de la angustia "lampadófora", la que, en el Soneto en x sostiene:

Mucho sueño vesperal quemado por el fénix

El sueño abrasado que la angustia permite iluminar es, en los años 70, el de la revuelta de mayo del 68. Es, en especial, aquello de lo cual esta revuelta ha sido a la vez la recuperación y la negación: el sueño de la revolución soviética quebrado por aquellos que lo habían transformado en lógica de Estado policial. En el momento en que las cuentas hechas con el movimiento vencido de 1968 y la revolución degenerada de 1917 conducen fácilmente a la simple anulación de la tradición revolucionaria occidental, la "medianoche" mallarmeana, suspendida entre el vacío dejado por el Maestro desaparecido y las siete estrellas de la Osa Mayor, ofrece la mejor analogía de la alternativa revolucionaria. Permite no sólo ilustrar esta alternativa, sino plantearla como alternativa, sustraer su indecisión misma, por ende su potencial de porvenir, a la simple anulación del pasado. Allí donde hay angustia, existe la posibilidad de un coraje que retome y subvierta los hechos.

Elegir en Mallarmé al poeta de la angustia es, por tanto, abandonar la figura que le habían dado los años 60: el poeta de la

intransitividad, guardián de la materialidad significante, garante de la alianza entre el primado estructuralista del significante y la objetividad de la ciencia revolucionaria marxista, es decir, de hecho, la de un movimiento obrero enfeudado con los partidos y Estados del mismo nombre. Es esta alianza entre el positivismo cientificista y el movimiento obrero estatizado lo que el año 68 había deshecho. Tomar la medida de esta defección era el rol que se devolvía a la angustia. Ésta aparecía como el camino estrecho entre la bella seguridad de la verdad materialista –del significante y la revolución– y la emergencia de un nuevo sujeto. Para replantear con Mallarmé la cuestión del porvenir revolucionario, había que arrancarlo de aquello de lo que había sido el garante. Había que oponer su alternativa angustiante a las certezas estructural-marxistas de la víspera, mostrar en la obra el poder del sujeto que excede la banalidad estructuralista de la combinatoria y la rotación de los lugares. A este sujeto, la doxa estructuralista lo había transformado en una ilusión, un efecto de estructura. El "proceso sin sujeto" althusseriano lo reducía al rango de una instancia imaginaria en una estructura concebida según el modelo de un lacanismo identificado con un pensamiento de aquello que Jacques-Alain Miller había denominado los "desfiles del significante": un pensamiento de la coerción ineluctable del orden simbólico. Volver a buscar una teoría del sujeto quería decir volver a ganar una instancia de la acción revolucionaria sobre la bipartición de lo estructural/simbólico y lo imaginario/ideológico. La vía de este sujeto era desde entonces la del tercer término del ternario lacaniano, eso real sobre el cual se concentraba la enseñanza de Lacan después de 1968 –pero que se presentaba en él bajo una forma privilegiada– la del trauma, y en una experiencia privilegiada, la de la angustia.

Para salir del quietismo político althusseriano y arrancar la dialéctica de manos del estructuralismo, había que pasar por lo real de la angustia, cuyo teórico era Lacan y el poeta canónico Mallarmé. Es aquí donde adquiere su sentido la dramaturgia de la doble negación. Ésta vuelve a poner en juego el concepto presente en el corazón del modelo estructuralista, el de la causa ausente. Ciertamente es aquello que constituye la trama de A la nube agobiante tú. La espuma es la causa de un efecto que ha desaparecido. Pero esta causa ausente ya no es para Badiou la ley

de la estructura a-subjetivante. Es la acción de aquello que la subvierte, la eficacia del movimiento de masas sobre la misma situación que la niega. El problema consiste entonces en tratar el efecto de esta causa desvanecida. Si la interpretación es construida según la lógica de la doble sustracción, es porque, también en política, dice Badiou, no hay una sino dos anulaciones: el partido y el Estado proletarios son la desaparición del movimiento de masas, una desaparición contra la cual se dirigieron los movimientos del año 68. Ahora bien, la cuestión es saber si se ratifica simplemente la desaparición de esta desaparición proclamando, de acuerdo con la tónica del momento, la "muerte del marxismo", o si se la destruye a la segunda potencia, con un nuevo surgimiento. La angustia en el corazón del poema mallarmeano es análoga a la angustia del revolucionario enemistado con las sirenas con bigotes de la revolución estatizada y la incertidumbre del tiempo post-68 o post-Revolución cultural, donde la luz de lo nuevo, la luz del movimiento de masas, se encuentra nuevamente hundida en la noche de lo ordinario estatal. La dramaturgia de la angustia tomada de Mallarmé es pues la del intervalo indeciso, la del pasaje a la vez malogrado y pautado por una negación a otra, pasaje en el que brilla la "fulguración" del efecto subjetivo.

La interpretación del poema se construye entonces según un singular dispositivo que muestra su dramaturgia a la vez como análoga a la dramaturgia revolucionaria y como su reverso: en efecto, el poema organiza el olvido de aquello de lo cual muestra al revolucionario el instante necesario, es decir, el sujeto. La desaparición del barco en la cadena de sus sustitutos, tal como la espuma la calla y la dice al mismo tiempo, es la eficacia del movimiento de masas naufragado. El "o aquello que" que da al poema su pivote anula esta desaparición, marca el camino de su anulación. Pero hay dos maneras de pensar esta anulación: como una negación nueva del estado de cosas o como un retorno a la situación inicial. Mallarmé, que abre el camino de la primera, elige por su cuenta la segunda. El "o aquello que" hace brillar la instancia del sujeto que rompe la monotonía de la desaparición de la causa en sus efectos. Pero el poeta anula inmediatamente esta eficacia. El cabello de la sirena, muy similar a la espuma inicial, hace desaparecer al sujeto que ha brillado por un instante en la posición de la alternativa. Vuelve a llevar los efectos de la potencia

heterogénea al juego estructural de los lugares.

La dramaturgia del poema es pues inmediatamente análoga a la de la elección política que ordena la búsqueda de una teoría del sujeto. En el poema mallarmeano el presente incierto puede contemplarse: ve brillar allí la instancia subjetiva de la destrucción nueva pero observa también la manera en que el poema la hace desaparecer, la manera en que confisca el efecto en la confección de su propia consistencia. Eso es lo que se resume en el Soneto en x. Éste se vuelve a cerrar sobre el trío simbólico inconceptualizable del ánfora, del ptyx y del maestro ausente. Pero, al designar la constelación celeste, reclama también el coraje dialéctico que debe retomar la antorcha en tiempo atrapado por la angustia lampadófora y franquear el paso que el poema mismo le niega.

Esta primera lectura es, pues, directamente política, es decir, orientada por las cuestiones de la acción partisana colectiva. La forma de racionalidad discursiva que se pone en juego en su investigación es la dialéctica, o sea una forma que establece un pasaje entre los géneros de discurso (la filosofía –Hegel–, el psicoanálisis –Lacan–, la poesía –Mallarmé–, y la política –Marx–). Este pasaje está orientado hacia el pasaje político por excelencia que se denomina revolución. Es con este fin que la lectura se apropia de Mallarmé en el punto de indistinción entre el pasaje y el no-pasaje que se llama angustia, en esta mitad de camino que sobrepasa la negación primera pero inmoviliza este desplazamiento, reteniendo así, en términos marxistas, la dialéctica en las redes de la metafísica.

Es esta oposición entre la dialéctica y la metafísica, el pasaje y el no-pasaje lo que las lecturas ulteriores se encargarán de desbaratar, haciendo deslizar a Mallarmé desde el estatuto de dialéctico que comanda los pasajes al del poeta en su lugar, que asegura el respeto de las fronteras y las etapas. Estas lecturas se ocuparán cada vez más de transformar la luz indecisa de la angustia en el sol platónico de la Idea. Y la dialéctica se verá progresivamente alejada de su función interdiscursiva, cada vez más identificada con aquello que Platón entendía por el término, o sea el camino ascendente hacia lo incondicionado de la Idea.

Segunda lectura: la marca del acontecimiento

La primera etapa en este camino es la lectura del poema según las categorías del acontecimiento y el sitio acontecimiental. Esta lectura, centrada en el Tirada de dados, es presentada en la conferencia "¿Es exacto que todo pensamiento emite una tirada de dados?", antes de transformarse en una "meditación" de El ser y el acontecimiento. Su dispositivo establece una continuidad y, al mismo tiempo, una ruptura con el dispositivo anterior.

Establece una continuidad puesto que es todavía como dialéctico que Mallarmé es convocado en compañía de otros "dialécticos franceses" (Rousseau, Lacan y Pascal). Estos cuatro dialécticos son denominados así en tanto que pensadores del extra-ser del acontecimiento que se adosa al ser. Mallarmé es convocado así al seno de una división global –ser y acontecimiento– que parece heredar la antigua división de la naturaleza y la historia, la metafísica y la dialéctica. Aquí todavía la división de las posiciones prevalece sobre la de los géneros de discurso. La categoría "dialéctico" anula aquello que podría separar al poeta del psicoanalista, del pensador de la política o del de Jesús resucitado. No es como representante de la poesía que se convoca a Mallarmé; se lo convoca porque Tirada de dados es, según Badiou, "el más grande texto teórico que existe sobre las condiciones de un pensamiento del acontecimiento".[174]

La "meditación" sobre Mallarmé no deja por ello de tener un extraño estatuto. Se ubica en un lugar estratégico de la arquitectura del libro, en el punto en el que se trata de pasar del pensamiento de lo múltiple, tal como lo dispone la teoría de los conjuntos, al del acontecimiento, a través de la relación entre tres términos: situación, sitio acontecimiental, acontecimiento. Pero, al mismo tiempo, está puesta allí sin transición, casi como una interpolación, sin ninguna justificación del hecho de que sea a Mallarmé a quien haya que convocar en este lugar. Este estatuto singular no se explica simplemente por el hecho de que este pasaje retome los elementos de una conferencia anterior sobre la Tirada de dados sino, más radicalmente, por el hecho de que es la dramaturgia misma del poema mallarmeano lo que vuelve pensable el concepto de sitio

acontecimiental.

El “sitio acontecimiental” es, en efecto, el “lugar” mallarmeano, ese lugar donde la cuestión es saber si alguna cosa ha tenido lugar, por el gesto de aquel que duda “en no tirar los dados”. La dramaturgia del sitio acontecimiental, tomada de Mallarmé, se parece a la de la noche angustiada del Soneto en x y la de la alternativa angustiante de A la nube agobiante tú. Pero la duda no es más el hecho del poeta, sino que define la estructura misma del acontecimiento, en su doble distancia con la realidad de una presencia designable y la declaración de su no-lugar. Y la luz del decorado ha cambiado. Ya no es la desaparición la que ensombrece el lugar sino la aparición la que lo ilumina. El teatro de la angustia se separa en su interior; se transforma en el movimiento, “surgido de la grupa y el salto”, que se separa del inferior chapoteo vulgar. La causa ausente se llama desde ahora acontecimiento, surgimiento de algo nuevo que se trata de identificar. Y lo que llega en lugar de su anulación es ahora la investigación, el trabajo positivo sobre las marcas del acontecimiento y la búsqueda de los nombres en los que se pueda atrapar el puro poder del “surgir”. La dialéctica pierde entonces su función transgresiva. No tiene, nos dice Badiou, más que un valor operatorio. Organiza el juego donde atrapar la “pura ausencia de aquello-que-ocurre”[175]. El poema se separa de la dramaturgia de la angustia, de la dramaturgia de la desaparición fijada organizándose según la lógica aristotélica del enigma. Se trata de interpretar las huellas del acontecimiento, las marcas de aquello que desaparece entre el vacío y lo uno, entre la cuenta por uno de la presentación múltiple y aquello que vuelve impresentable. Aquello a lo cual el poema se sacrifica, en la sucesión de los nombres y de las anulaciones de nombres, ya no es la disimulación sino, por el contrario, la nominación del acontecimiento, “lo múltiple de lo cual no se puede saber, ni ver, si pertenece a la situación de su sitio[176]”.

De golpe, el rechazo de saber del poeta angustiado se convierte en la manera adecuada de llevar el juego aristotélico del saber, pero también de llevarlo hacia aquello que Aristóteles rechaza, o sea, la brecha acontecimiental de la verdad. “Dudar de no tirar los dados”, anular una sustracción por otra, ya no es detenerse en la angustia de la constelación fría. Es enunciar, a través de la equivalencia de los dos gestos, lo indecidible del acontecimiento, lo indecidible de

las condiciones de su ocurrencia que obliga a apostar sobre él, a decidir de plano lo indecidible. La dramaturgia de A la nube agobiante tú no es más la de la negación activa de la angustia, sino la de la equivalencia de las hipótesis. Ésta no es ya la neutralidad ansiogénica. Es, al contrario, la luz misma del suplemento o de la excepción. Lo que el poema muestra es el centelleo del punto de lo indecidible del acontecimiento que obliga a decidir que éste ha tenido lugar. La constelación inscrita "en la altitud quizás" brilla desde ahora como la esencia del acontecimiento indecidible/ decidido, por encima de la pluma que baila al borde del abismo.

En la construcción del concepto de sitio acontecimiental, la dramaturgia del poema mallarmeano ha cambiado de sentido. La constelación estelar que proyectaba la angustia de la desaparición se ha transformado en la luz positiva de aquello que crea una huella del acontecimiento de verdad.

Pero este cambio de interpretación es también un cambio en la disposición del juego filosófico. La angustia era el cruce de caminos entre dos negaciones. El sitio acontecimiental es el pasaje entre dos estatutos de "aquello que ocurre", el lugar en donde la huella del acontecimiento puede separarse de lo ordinario de los estados de hecho. La dramaturgia del sitio y del acontecimiento responde a las interrogaciones de la angustia y otorga su fundamento al coraje de traspasar el orden de las cosas donde se ha abismado la esperanza revolucionaria. Pero, así, pone el exceso dialéctico de la negación activa bajo la protección de un nuevo cielo metafísico. El acontecimiento es, de hecho, dos veces suplementario. Lo es en relación con lo ordinario de las situaciones ("el inferior chapoteo vulgar"). Pero lo es además en relación con la luz del Ser. En la dramaturgia del acontecimiento obtenida de la Tirada de dados, lo real traumático de la angustia se vuelve lo real estelar de la Idea que nos libra de ella. Decir que el acontecimiento se añade al ser, es decir de hecho que añade a las situaciones el esplendor liberado del Ser puro. Es así como la dialéctica platónica podrá tomar la posta de la dialéctica marxista y de la voluntad sartreana de renovarla. El cambio de interpretación del poema traduce el deslizamiento de una dialéctica a otra. Pero el problema puede ser planteado a la inversa: es la permanencia del poema, la permanencia de su escenario la que autoriza a una dramaturgia filosófica a deslizarse

en otra. Es el pensamiento del pensamiento como “tirada de dados” el que responde a la angustia. Son los puntos de claridad que Mallarmé quería sustituir al sol platónico que autorizan la elaboración de una teoría de las verdades que reenviará finalmente las rupturas acontecimientales a la ascensión hacia el Sol platónico. La tercera etapa en el recorrido mallarmeano de Badiou elevará la figuración del poema cada vez más cerca del sol de la idea platónica del Bien, pero con una condición: la de encerrarlo cada vez con mayor seguridad en la clausura del poema, una clausura que le prohibirá radicalmente desde ahora ser la teoría del acontecimiento que hace brillar.

Tercera lectura: el lirismo del Ser

La tercera lectura de la poesía mallarmeana presentada por Condiciones vuelve al díptico inicial: A la nube agobiante tú / Soneto en x. Pero lo hace según una disposición muy específica, al confiar al primero el cuidado de marcar los límites del poema, y al segundo el de dar el principio de este límite. Así la manifestación de la acontecimientalidad propia del poema estará reservada a un tercer poema: un poema sin noche, angustia ni elección, la Prosa para Des Esseintes que asimila ahora esta acontecimientalidad a un viaje hacia esta isla de las cien flores parecida a la planicie de verdad platónica. La dramaturgia de la doble desaparición ve entonces cambiar su sentido una vez más. La desaparición de la desaparición del barco en la de la sirena se deja ahora traducir así: el poema como ejercicio de un pensamiento sustrae el pensamiento de este pensamiento. No sólo el poema no se piensa sino que el pensamiento que le es propio es un pensamiento que se sustrae a sí mismo. La razón de esto está dada por el análisis del Soneto en x, es que no hay para él ni ánfora, ni ptyx, ni maestro. Esta triple ausencia en la Teoría del sujeto se llamaba “forclusión”. Esta forclusión detenía el movimiento de la dialéctica, lo hacía detenerse en lo inconceptualizable del sujeto, de la muerte y del lenguaje. El coraje consistía entonces en franquear este paso de lo inconceptualizable, en confirmar el “hay” de este ptyx sin concepto llamado revuelta. La interpretación ahora regresa: la forclusión

deviene la barrera positiva de lo innombrable que prohíbe al poema forzar lo impensado de su pensamiento.[177]

El poeta de la angustia que indicaba el paso a franquear es pues reconvertido en poeta de la intransitividad, guardián de los pasajes prohibidos. Aquello que a menudo connotaba la angustia en la cual el poema bloqueaba para su provecho el movimiento de la fuerza viene ahora a significar positivamente el trabajo por el cual el poema se afirma positivamente colocado en el lugar que le conviene, un lugar que le prohíbe desde ahora el desborde dialéctico y la indistinción de las operaciones de pensamiento y de lengua.

Se deduce de ello que el pensamiento del poema no pensado por él mismo –su parte transitiva– es necesariamente pensamiento en otro lugar. El poema intransitivo está librado transitivamente al pensamiento del pensamiento que se llama filosofía y que es el único que enuncia la verdad que dice. El poema es considerado condición de la filosofía y, de hecho, es la dramaturgia mallarmeana la que ha comandado el movimiento de la dialéctica sartreana y marxista hacia la dialéctica platónica. Pero es la filosofía la que oficia de condición de la inteligibilidad del poema. Ella es la que dicta ahora su acontecimientalidad propia: no otra cosa sino la acontecimientalidad platónica de la desaparición de lo sensible en la idea.

Pues no hay ni barco, ni sirena, ni pluma, ni tocado, ni estrella en la Prosa para des Esseintes. Las operaciones del poema se llaman desde ahora separación y aislamiento. Lo que aíslan es el cáliz de las cien flores de la isla que ignorará siempre la gaceta del verano. Lo que el poema canta ya no es el drama del acontecimiento, es el lirismo del ser. La esencia pura que extrae ya no es la del acontecimiento que se agrega al ser. Es la “soledad desligada del ser”. El acontecimiento no es más el extra-ser que repara “la injusticia cometida contra el ser”[178]. Desde ahora se encuentra en el Ser mismo, en su fulminante desligazón. Es lo que nos dice el poema en su lectura filosófica.

Eso quiere decir que la lectura misma ha cambiado. Hasta allí, permanecía fiel a la analogía inicial entre dos dramaturgias: la de la disposición del poema y la de la determinación de las condiciones y

las tareas de la política. Ciertamente, la analogía había visto transformarse su sentido cuando el dispositivo alternativo del poema había sido asimilado al del pensamiento sometido a las condiciones del acontecimiento en general. Pero la lectura se desliza ahora al modo exegético. Ya no pone dos dramaturgias en relación. Simplemente traduce las secuencias del poema en secuencias de lo que éste nos dice: el camino por el cual se pasa de la creencia sensible a la pura luz del Ser.[179]

Este modo de lectura culminará más adelante en la "Filosofía del fauno", incluida en su Pequeño manual de inestética. Allí, la aventura del fauno se identifica rigurosamente con la exposición de las tentaciones que acechan al catecúmeno en el camino de la verdad: abolirse extáticamente en el lugar, contentarse con el simulacro del arte, querer poseer como objeto de su deseo lo que es el acontecimiento de este deseo. Al hablarnos del Fauno y de las ninfas, "Mallarmé [cito a Badiou] nos dice: quienquiera que restaure la categoría del objeto, que el acontecimiento siempre destituye, es enviado de vuelta a la abolición pura y simple".[180] La de-saturación declarada de la filosofía en relación con el poema se traduce por una sujeción estricta del poema a la exégesis filosófica. El platonismo nuevo da al poema la forma de exclusión ventajosa que autoriza al filósofo a hacer aquello que Platón no se permitía: la exégesis filosófica del poema. La exclusión de los poetas adopta la forma de este drama en dos tiempos, donde el poema está encerrado en su pensamiento impensable y deja a la filosofía el monopolio de su pensamiento pensable.

Así se encuentra recusada de hecho toda la dialéctica del forzamiento que había justificado, al comienzo, el hecho de recurrir a Mallarmé. No hay segunda destrucción, ni porvenir hacia el cual forzar el pasaje del coraje. El coraje se llama ahora fidelidad: adhesión a la carga del acontecimiento del cual se afirma que ha sido. Pero el acontecimiento mismo tiende a eclipsarse detrás de la fidelidad al nombre. Importa menos decidir que ha habido ninfas que decidir la fidelidad al enunciado "estas ninfas", es decir, en última instancia, la fidelidad a la posición a priori que envuelve la tesis de la infinidad del ser múltiple. El "hay" al cual hay que ser fiel es el "hay" de esta infinidad por la cual toda vida es/debe ser atravesada. Ocurre lo mismo en política: desde ahora no se trata

tanto de ser fiel a las grandes rupturas revolucionarias como de ser fiel a las "acontecimientalidades oscuras" o de sostenerse en los nombres; menos en la revolución obrera que en el nombre "obrero". La política misma está supeditada desde ahora a la tarea esencial de hacer brillar la infinidad que atraviesa toda vida.

Esta tarea es la que expone, todavía en nombre de Mallarmé, la ficción Calme bloc ici-bas. Que el héroe de esta ficción sea un doble de Jean Valjean –guiado por la tarea de fidelidad a una pequeña Cosette, transformada en armadora de bombas–, y que su fidelidad lo lleve hasta el final de un camino donde sucumbe un pequeño Gavroche que se había tomado por Enjolras, irresistiblemente evoca en mí las páginas consagradas a Los Miserables por otro filósofo. Alain mostraba allí a Jean Valjean como el héroe de la verdadera esperanza, opuesto a la esperanza del teatro que brilla con todo su esplendor en Enjolras[181]. Más allá de todas las diferencias entre dos maneras de practicar la filosofía, el título mallarmeano de la novela de Badiou, que hace eco al otro título mallarmeano De un desastre oscuro, que él había consagrado al desastre de la política revolucionaria, me parece que indica un movimiento de pensamiento del mismo tipo: la sustitución de una confianza en los recursos generales del infinito, tal como los distribuyen discretamente los "procedimientos de verdad", por las promesas de teatro del anudamiento dialéctico.

Llamemos a eso política del infinito. Esta política de lo infinito excede de hecho la "política" entendida como uno de los cuatro procedimientos de verdad. La incluye en una orientación más vasta del pensamiento que hereda, a través de la "lucha de clases en la teoría" inventada hace tiempo por Althusser, el dispositivo teórico de la metapolítica marxista. La política del infinito, como la "lucha de clases en la teoría", como la metapolítica marxista, es un trabajo de lucha interminable contra dos grandes desviaciones, una desviación de derecha y una desviación de izquierda, que se comprueban en última instancia como dos variantes de una misma confusión. La política del infinito tiene dos enemigos, que retornan regularmente en sus dramaturgias ficcionales. Es así como Badiou nos muestra a su personaje portavoz Ahmed enfrentado a los dos mismos antagonistas: está de un lado el maestro del inferior chapoteo vulgar, pensador de la finitud agobiante, adorador

abyecto de las víctimas, militante del ordenamiento humano-cristiano-sindical-ecolo-asociativo de lo que es. Contra aquel, hay que remarcar indefinidamente la ruptura o la apuesta del acontecimiento que excede al ser, invocando a los poetas del acontecimiento, puesto que la filosofía no tiene acontecimientos y la política no tiene más que acontecimientos oscuros. Pero hay que invocar a estos poetas manteniéndolos estrictamente en su lugar: el clásico lugar –platónico o althusseriano– de los productores que no conservan el pensamiento de lo que producen.

Es que, contra el gestor de la finitud chapoteante, hay otro personaje al que llamaré el juglar de la estrella: aquel que, ignorando la matemática severa del ser múltiple, practica la política de las estrellas de la poesía; el terrorista del partido del acontecimiento puro, del acontecimiento que quiere dispensarse de la retroacción de la fidelidad y operar "sin esperar" la ruptura en dos de la historia del mundo.

Mallarmé nos prevenía ya contra la creencia en la virtud iluminante de las bombas. Pero, antes que en las bombas, el peligro reside para Badiou en la indistinción de los pensamientos y los discursos. Ahora bien, esta indistinción ronda siempre alrededor del acontecimiento. El dialéctico que fuerza el pasaje entre los lugares e indistingue los discursos amenaza sin cesar con someter la política a la exaltación de los terroristas y la filosofía al pensamiento del poema. Es por eso que el dialéctico recibe un nombre menos halagüeño, ahora se llama "antifilósofo".

Pero lo malo es que el filósofo no puede estar sin este enemigo. Pues el antifilósofo, aparentemente, está siempre adelantado en el punto desde el cual la filosofía quiere distribuir el juego de las verdades, o sea el acontecimiento. Cada vez que el filósofo quiere pensar el acontecimiento que disipa la consistencia de las situaciones, necesita a uno de aquellos a los que antes denominaba dialécticos, y que llama a veces los poetas/pensadores del acontecimiento: Mallarmé, Lacan, Pascal, San Pablo: los pensadores de la tirada de dados, de lo real, de la apuesta o de la locura. Siempre se le demanda a alguno de ellos la identificación de las condiciones del acontecimiento. Se le demanda y éste proporciona la respuesta, como pensador del acontecimiento, en el punto de

indistinción que este pensamiento establece entre los discursos. En efecto, ¿quién dirá a qué orden de discurso pertenece la argumentación de Pablo sobre la locura de la cruz? Aquél que dice el acontecimiento dice al mismo tiempo la indistinción del pensamiento y del discurso del acontecimiento. Se sustrae así al orden que reparte los pensamientos y el pensamiento de los pensamientos, los procedimientos de verdad y el pensamiento que recoge la generalidad de esos procedimientos. El San Pablo de Badiou es el teórico ejemplar del acontecimiento y de la fidelidad al acontecimiento como apoyo de toda verdad, pero sin embargo no produce ni una verdad ni un pensamiento de las verdades. Este pensador de la Resurrección sin muerte es el aliado necesario del filósofo contra los partisanos de la finitud. Pero cobra su alianza al más alto precio. El acontecimiento de verdad paulino, dice Badiou, destituye la Verdad filosófica; debe entenderse que destituye la distribución entre las verdades y su pensamiento, entre la producción y el pensamiento de la producción.

Badiou cree resolver el problema afirmando que la pretensión de Pablo a la verdad es ella misma destituida por el hecho de que el acontecimiento de la resurrección es una fábula[182]. Pero esta respuesta es un poco precipitada. ¿La Resurrección es más ficticia que el pasaje de las ninfas? El problema, en realidad, se plantea en frentes opuestos. No es que el acontecimiento de la Resurrección sea ficticio sino que necesita no serlo para establecer una fidelidad. Pablo hace como los terroristas, requiere una verdad del acontecimiento como condición de la fidelidad: “Si el Cristo no ha resucitado, nuestra fe es vana”. Si el acontecimiento Resurrección es ficticio, el término mismo está vacío y todo el proceso de pensamiento que se vincula con él es herido de muerte, mientras que, en Badiou, la verdad de la brecha acontecimiental es indiferente a la “realidad” del acontecimiento: el acontecimiento se comprueba en la retroacción de la fidelidad tal como el nombre la lleva. La fe vuelve vano el saber si el acontecimiento ha tenido lugar. O más bien acontecimiento se ha transformado en el nombre del recurso de infinidad del ser, un nombre que no está constreñido, como “resurrección”,a un referente existencial sino que puede distribuirse libremente sobre los nombres que proponen el poema, la política o el amor. Es la ventaja de las ninfas poéticas sobre el hijo de Dios crucificado: de ellas no hay que probar ni que han sido

ni que no han sido. No son más que nombres y siempre se puede decidir la fidelidad a los nombres como principio de un procedimiento infinito.

El privilegio dado al poeta de las ninfas es la respuesta al problema insoportable que introduce su antiguo aliado, el antifilósofo San Pablo. Este problema es doble: por una parte, el apóstol exige la certeza del acontecimiento como condición de la apuesta que se hace sobre aquello que implica, mientras que el filósofo vuelve a poner el acontecimiento en la decisión sobre lo indecidible, es decir, en definitiva, en la apuesta sobre la simple infinidad del Ser, acarreada por el nombre y garantizada por el número. Por otra, aquél se cree capaz de dominar el pensamiento de aquello que se deduce del acontecimiento, mientras que el filósofo quiere que este pensamiento sea sustraído. Claramente, Mallarmé es más adecuado y merece el título que Badiou le da de "Pablo del poema moderno". Es en efecto el buen Pablo, aquél que no necesita que las ninfas hayan estado allí más que para el fauno, el cual no tiene en sí mismo ninguna reivindicación de existencia. Esta modestia le permite habilitar el lugar libre para un pensamiento filosófico de la verdad que se juega entre estos seres de ficción. El "Pablo del poema moderno" es un antifilósofo recuperado por el hecho de que no es en absoluto un filósofo.

Anteriormente, el dialéctico materialista tenía que franquear el paso donde se detenía la dialéctica estructural del poeta. Ahora es el poeta en su lugar, guardián de lo innombrable, quien nos guarda del antifilósofo, al apropiarse de sus procedimientos y al liberarlos de la exigencia de una realidad del acontecimiento. Anteriormente, el lirismo mallarmeano del aparecer y el desaparecer era revocado en provecho de una dramática del forzamiento acontecimiental. Ahora, este dramatismo es revocado discretamente. Mallarmé es devuelto al lirismo, más allá de que este lirismo es el de la desaparición de lo sensible en la gloria del ser infinito.

El pasaje no se hace sin consecuencias. Se encontraría el testimonio de ello en el curioso texto que es como una "última lectura" de Mallarmé, comparando a este último con el poeta árabe Labid ben Rabi'a. Al inmanentismo del poeta árabe, que liga la plenitud terrestre con la aceptación del Señor, Badiou opone el

“trascendentalismo” del poeta francés, ilustrado por la Tirada de dados y por la existencia simplemente estelar, simplemente ideal de la constelación que inscribe. Pero es para reprocharle a Mallarmé el mantener un dualismo platónico como doble celeste de lo ordinario democrático.[183]

El reproche puede parecer irónico en aquél que, en el mismo libro, se dedica con tanto rigor a transformar en mensajero de la Idea platónica al poeta de los abanicos, los candiles y los dobladillos. Se dirá que el platonismo del fauno repasado por Badiou no es el mismo que el de la constelación estelar. Pero lo que me interesa es que estos dos Mallarmé, de los cuales uno recusa al otro, son ambos Mallarmé de Badiou. Este último concluye su texto con un resumen de sus tesis, mostrando cómo éstas proponen una vía de escape al dilema del terrorismo inmanentista y la trascendencia paralizada, del comunismo y la democracia; una vía que no pasa ni por el amor del maestro ni por el sacrificio del maestro, que no ocasiona ni sacrifica a este maestro.

Pero si esta vía existe, ¿cómo no sorprenderse de que el pensamiento de aquel que la propone sea llevado tan obstinadamente por esos desfiladeros “dialécticos” que sirven alternativamente –y según sentidos diferentes– de bloqueo y de pasaje? ¿Cómo no pensar que es porque la escena mallarmeana está allí para él antes de que se encargue de insertarla en tal o cual dramaturgia del coraje, del acontecimiento o del ser; porque siempre ha pensado “con” Mallarmé, en camaradería y con obstinación en él; porque la relación de esta escena con la cuestión política se sitúa en un lugar discursivo anterior a toda distribución de los lugares de lo filosófico, lo político y lo poético? La filosofía, dice Badiou, está bajo la condición de las verdades que produce, entre otros, la poesía. Es porque estas verdades existen que es posible traspasar el simple anudamiento materialista de los estados de los cuerpos y de las operaciones del lenguaje. Pero las verdades de la poesía son, en primer lugar, fórmulas, excesos en la lengua que le hace decir aquello que ordinariamente no dice y la abren así a otro estado de las relaciones entre los cuerpos. Dicho eso, hay dos grandes formas de esta abertura. La forma tradicional es aquella que liga el exceso de las palabras con la veneración de cuerpos de excepción: héroes homéricos, atletas de los himnos pindáricos,

dioses de la poesía sagrada, príncipes de tragedia, damas de los sonetos…Y existe la forma en la que la excepción se afirma en su desnudez, en la que traspasa el anudamiento ordinario de las palabras y los cuerpos sin religar este exceso con otra cosa más que una promesa suspendida: la promesa de un estado de los cuerpos que verificará –que verificaría– el poder de las palabras de excepción. Es esta segunda forma, esta poesía de la era de la literatura la que es encarnada por Mallarmé: las fórmulas de la excepción se muestran allí al desnudo: ideas vacías en espera de la muchedumbre que les daría una actualidad ("la acción restringida"), preposiciones, adverbios o conjunciones ("o aquello que", "excepto que", "puede ser") que imitan la efectividad de una operación en los cuerpos mismos y dan consistencia a la constelación celeste sobre alguna superficie "vacía y superior". Estas fórmulas están allí en lugar –a falta de– aquello que la literatura huérfana supone que ha sido un estado donde la poesía era la misma cosa que la política, que era también la misma cosa que la vida. La excepción se declara allí como un suplemente vacío, listo para venir a consagrar en el presente "todos los sedimentos dispersos", pero también a la espera de la reunión de los cuerpos que sería el equivalente de la alianza natural perdida entre las palabras de la excepción y sus cuerpos.

Claramente, son estas fórmulas de la excepción suspensiva las que trabajan en el pensamiento de Badiou. Es este escenario el que le permite rechazar a la vez el consentimiento a "el inferior chapoteo" y el amor terrorista de las estrellas. Es el que permite a la "tercera vía" de la esperanza revolucionaria sistematizarse en fórmula filosófica. Sin dudas, las matemáticas proporcionan su organon. Pero la poesía –la poesía de la era de la literatura– ha dado primero la fórmula.

El filósofo sólo debe corregir esta fórmula. Debe corregir a la vez su carencia y su exceso. Corregir su carencia quiere decir extraer la "excepción" estelar de su cielo poético único, volverla "composible" con la política. Pero, para ello, hay que construir una máquina filosófica que, a la inversa, vuelva a colocar esta excepción en su lugar. Hay que anular la ambivalencia literaria de la fórmula que, siempre, a la vez difiere aquello que promete y lo realiza de antemano, por sustitución. Mallarmé difiere el libro a la espera de

la muchedumbre, pero, esperando, no deja de realizar sus facsímiles, no deja de inscribir la fórmula en los abanicos o en otros soportes frívolos. Escribe "negro sobre blanco" la fórmula del tiro de dados suspendido, pero también la realiza sobre la hoja donde el navío en peligro y la constelación celeste deben tener su "inclinación" visible sobre la página. La operación filosófica consiste entonces en tachar esta realización inoportuna de la excepción, en volver a colocar en el cielo de las ideas la constelación comprometida sobre la página. Para eso es necesario –y es para lo que sirve el escenario de la doble supresión– radicalizar el carácter suspensivo de la excepción, hacer de la indecisión un indecidible, pedir a la matemática la cifra de este indecidible y encargar a la poesía que custodie sus fronteras. Para eso es necesario reenviar la especificidad de la excepción literaria hacia un universal poético, que es el del acompañamiento de la gloria de los cuerpos de excepción, desde el fauno mallarmeano hasta los amores de Dido y Eneas.

Pero, para realizar esta operación misma, es necesario reconstruir constantemente, a riesgo de deshacerlo en seguida, un plan de igualdad entre la fórmula literaria y la fórmula filosófica. La pluralidad de los Mallarmé que Badiou construye alrededor de tres escenas inmutables, da testimonio del ida y vuelta necesario entre un discurso que se instala en la distribución separada de los lugares y un discurso que debe siempre volver a atravesar las fronteras y recomponer las razones de la partición allí mismo donde la partición se desvanece en la igualdad indistinta de las invenciones del pensamiento y de la lengua. La complicidad que siempre debe ser desanudada, porque es reanudada sin cesar, del filósofo y el antifilósofo, como el recurso constante y cada vez diferente al poeta en esta relación contradictoria, sugieren que el "pensamiento de pensamientos" no es él mismo pensable más que al precio de pasar por el momento de indistinción poética que lo libera, deshaciéndolo, al común del pensamiento. Tal vez, la filosofía está sometida a la "condición poética" en un sentido más radical que el que desearía.

Proveniencia de los textos

“Política de la literatura” conoció una versión previa, publicada en idioma inglés en el número dedicado a mi obra por la revista Substance, N° 103, vol. 33/1 (2004), bajo la dirección de Eric Méchoulan.

“El malentendido literario” fue publicado en el tomo colectivo Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique, editado por Bruno Clément y Michel Escola, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

“La pena de muerte de Emma Bovary” es la versión francesa de una conferencia pronunciada en febrero de 2006 en la Universidad de Chicago, en el marco de las Danziger Lectures, por invitación de Danielle Allen.

“En el campo de batalla” tuvo una primera versión en el programa que acompañaba la representación de La guerra y la paz en la Ópera de París, en febrero de 2000, por encargo de Agnès Terrier.

“El intruso” presenta la versión modificada de una intervención pronunciada en el coloquio de Cerisy dedicado a Mallarmé, en agosto de 1997, por invitación de Bertrand Marchal y Jean-Luc Steinmetz. Fueron publicadas dos versiones anteriores: una en la revista Europe, N° 825/826, en enero-febrero de 1998, y otra en las actas del coloquio publicadas por los organizadores (Mallarmé ou l’obscurité lumineuse, Hermann, 1999).

“La gaya ciencia” fue publicada en Les Cahiers de L’Herne, N° 35/1 (1979), dedicado a Bertolt Brecht, bajo la dirección de Bernard Dort y Jean-François Peyret.

“Borges y el mal francés” presenta una versión modificada del texto pronunciado en mayo de 2004 en la Universidad de Friburgo, durante el coloquio dedicado a las relaciones literarias entre Francia y América Latina, bajo la dirección de Lisa Block de Behar y Walter Bruno Berg. Las actas del coloquio serán publicadas por L’Harmattan.

El trabajo “La verdad por la ventana” fue presentado en los Rencontres de Castries sobre el tema de “La verdad”, organizados en julio de 2003 por Michel Plon y Henri Rey-Flaud.

“El historiador, la literatura y el género biográfico” se presentó en el coloquio sobre la biografía organizado en octubre de 2000 y en la Universidad de Valencia por Isabel Morant y Roger Chartier.

“El poeta en el filósofo” conoció una primera versión durante las jornadas dedicadas a Alain Badiou en el Collège International de Philosophie, organizadas por Jean-Clet Martin en junio de 2003.

Los textos han experimentado revisiones de diversa magnitud. La posibilidad misma de un estudio sobre la política de la literatura me fue ofrecida por los seminarios dictados entre 1998 y 2006 en los Departamentos de Francés de las Universidades de Rutgers, Harvard, Johns Hopkins y Berkeley. Vayan mis agradecimientos a todos aquellos que me invitaron y recibieron y discutieron mi trabajo.

[1] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, en Situations II, Gallimard, 1948, p. 69. [Tr. esp.: ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 2008.]

[2] Sartre, Ibid., p. 69.

[3] Ibid., p. 172.

[4] Voltaire, Commentaires sur Corneille, en The Complete Works, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, t. LV, p. 830-831.

[5] Honoré de Balzac, Illusions perdues, ed. de Maurice Ménard, Le Livre de Poche, 1983, p. 209-214. [Tr. esp.: Las ilusiones perdidas, Barcelona, Debolsillo, 2007.]

[6] Hippolyte Taine, "Balzac", en Nouveaux Essais de critique et d'histoire, París, 1865, p. 69-70.

[7] Émile Zola, Mes Haines, en Oeuvres Complètes, t. I, presentadas por Henri Mitterand, Nouveau monde éditions, 2002, p. 754-763. [Tr. esp.: "Mis odios", en Estudios críticos, Barcelona, Atlante, 1909.]

[8] Bernard Quemada (dir.), Trésor de la langue française, Gallimard, t. XI, 1985, p. 250.

[9] Este pobre marido es el ingeniero Hennebeau de Germinal.

[10] J.-P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, en Situations II, op. cit., p. 161. [Tr. esp.: ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 2008.]

[11] Gustave Flaubert, carta a George Sand, 31 de diciembre de 1875, en Correspondance, t. IV, Gallimard, colección "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, p. 1000.

[12] Artículo de la Nouvelle Revue Française, Nº LXI, 1 de enero de 1914; cit. en Marcel Proust, Correspondance, t. XIII, Plon, 1985, p. 29.

[13] Carta a Henri Ghéon, 2 de enero de 1914, en ibid., p. 24.

[14] Henri Ghéon, Nouvelle Revue Française, Nº LXI, 1 de enero de 1914; cit. en Marcel Proust, Correspondance, t. XIII, Plon, 1985, p. 29.

[15] Armand de Pontmartin, "MM. Edmond About et Gustave Flaubert. Le roman bourgeois et le roman démocratique", en Nouvelles Causeries du samedi, París, Michel Levy frères, 1860, p. 323.

[16] Roland Barthes, "L'effet de reél", Le Bruissement de la langue, Le Seuil, 1984, p. 179-187. [Tr. esp.: El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 2009.]

[17] A. de Pontmartin, “MM. Edmond About et Gustave Flaubert...”, en Nouvelles Causeries du samedi, op. cit., p. 321-322.

[18] Cfr. J. Rancière, La Mésentente. Politique et philosophie, Galilée, 1995. [Tr. esp.: El desacuerdo. Política y filosofía, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.]

[19] Armand de Pontmartin, “MM. Edmond About et Gustave Flaubert…”, en Nouvelles Causeries du samedi, París, Michel Levy frères, 1860, p. 315.

[20] Gustave Flaubert, Madame Bovary, edición presentada y anotada por Jacques Neefs, París, Livre de Poche, 1999, p. 98. [Tr. esp.: Madame Bovary, Madrid, Cátedra, 1991.]

[21] Gustave Flaubert, “Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854”, en Correspondance, 3 vols., París, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980, tomo II, p. 518. [Tr. esp.: Gustave Flaubert, Cartas a Louise Colet, Madrid, Siruela, 1989.]

[22] Ibid., p. 517-518.

[23] Gustave Flaubert, La Tentation de Saint Antoine, versión de 1849, París, Conard, 1924, p. 418. [Tr. esp.: Gustave Flaubert, La tentación de San Antonio, Madrid, Cátedra, 2004.]

[24] Ibid., p. 417.

[25] Gustave Flaubert, Madame Bovary, op. cit., p. 81.

[26] Ibid., p. 246.

[27] Ibid., p. 180.

[28] Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, t. III, París, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1957, p. 867. [Tr. esp.: En búsqueda del tiempo perdido, Madrid, Alianza, 1969.]

[29] Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mille Plateaux, París, Minuit, 1980, p. 318. [Tr. esp.: Mil mesetas, Valencia, Pre-Textos, 1988.]

[30] Gustave Flaubert, “Lettre à Louise Colet, 26 août 1853”, en Correspondance, 3 vols., París, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1980, tomo II, p. 417.

[31] Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, t. I, París, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1954, p. 198.

[32] Ibid, t. III, p. 902.

[33] Honoré de Balzac, La peau de chagrin, edición de S. de Sacy,

París, Gallimard, 1974, p. 62. [Tr. esp.: La piel de zapa, Madrid, Siruela, 1989.]

[34] Félix Fr. Davin, Introducción a la edición de 1834, en ibid., p. 413 (bajo este pseudónimo, este texto fue escrito probablemente por el propio Balzac).

[35] "Mi gusto, si se quiere, es depravado; me gustan los guisos literarios muy condimentados, las obras decadentistas en las que una especie de sensibilidad enclenque remplaza la abundante salud de los clásicos. Pertenezco a mi época." Mes haines, en Œuvres complètes, t. I, op. cit., p. 755. [Tr. esp.: "Mis odios", en Estudios críticos, Barcelona, Atlante, 1909.]

[36] Virginia Woolf, Les vagues, tr. al francés de M. Yourcenar, París, Plon, 1957, p. 221. [Tr. esp.: Las olas, Madrid, Cátedra, 1994.]

[37] Ibid., p. 286.

[38] León Tolstoi, La guerre et la paix, París, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 1029. [Tr. esp.: La guerra y la paz, Barcelona, Mondadori, 2004.]

[39] Ibid., p. 1270.

[40] Ibid., p. 1556.

[41] J.-P. Sartre, Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre, París, Gallimard, 1986, p. 62. [Tr. esp.: Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra, Madrid, Arena Libros, 2009.]

[42] Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, en Œuvres complètes (en adelante OC), París, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 481.

[43] La Musique et les Lettres, en OC, p. 647. [Tr. esp.: La música y las letras, en Poética de Mallarmé, Madrid, Editora Nacional, 1977.]

[44] Ibid., p. 652.

[45] Cfr. Planches et feuilles, en OC, p. 325.

[46] Conflit, en OC, p. 359.

[47] Cfr. Un spectacle interrompu, en OC, p. 276-278.

[48] Cfr. Ballets, en OC, p. 307.

[49] Crayonné au théâtre, en OC, p. 296.

[50] Confrontation, en OC, p. 410.

[51] Conflit, en OC, p. 359.

[52] Le Genre ou des Modernes, en OC, p. 314.

[53] La Gloire, en OC, p. 289 y La cour, en OC, p. 414.

[54] La cour, en OC, p. 413.

[55] L'action restreinte, en OC, p. 372.

[56] Richard Wagner. Rêverie d'un poète français, en OC, p. 545.

[57] Cfr. J. Rancière, La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier, París, Fayard, 1981.

[58] Solennité, en OC, p. 333.

[59] La Musique et les Lettres, en OC, p. 636.

[60] Ibid., p. 647.

[61] Le Genre ou des Modernes, en OC, p. 313.

[62] Ibid., p. 314.

[63] Crayonné au théâtre, en OC, p. 298.

[64] La cour, en OC, p. 414.

[65] Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy, L'absolu littéraire, París, Le Seuil, 1978, p. 53-54.

[66] S. Mallarmé, Richard Wagner. Rêverie d'un poète français, en OC, p. 544.

[67] La cour, en OC, p. 414.

[68] Sauvegarde, en OC, p. 417.

[69] [Tr. esp.: Poesía Completa, Barcelona, Ediciones 29, 1995, 2 vols.]

[70] Sobre este problema, me permito remitir a mi libro, Mallarmé. La politique de la sirène, París, Hachette, 1996.

[71] Solennité, en OC, p. 333.

[72] Dialogues d'exilés, París, L'Arche, 1972, p. 84-85.

[73] Conjunto teatral de Gennevilliers, Sur "Têtes rondes et têtes pointues" de Brecht. Cahiers de la production théâtrale, Nº 6, París, François Maspero, 1973, p. 55.

[74] Ibid., p. 27.

[75] Bernand Sobel, Théâtre Public, Nº 16-17, p. 3.

[76] "A ceux qui naîtront après que nous", en Poèmes, París, L'Arche, t. IV, 1996, p. 139. [Tr. esp.: "A los que vendrán", en 80 poemas y canciones, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.]

[77] Cfr. la entrevista con Bertolt Brecht, en Écrits sur le théâtre, París, L'Arche, 1963, p. 18.

[78] Journal de travail, 15 de marzo de 1942, París, L'Arche, 1976, p. 256. [Tr. esp.: Diario de trabajo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.]

[79] Ibid., 16 de abril de 1941, p. 182.

[80] Journal de travail, 9 de mayo de 1942, p. 282.

[81] Me-ti ou le Livre des retournements, París, L'Arche, 1968, p. 117. [Tr. esp.: Me-ti: Libro de los cambios, Madrid, Alianza, 1991.]

[82] Ibid., p. 121.

[83] Informe citado por Martin Esslin, Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement, París, 10/18, 1971, p. 228.

[84] Turandot ou le Congrès des blanchisseurs, en Théâtre Complet, t. XI, París, L'Arche, 1968, p. 43. [Tr. esp.: Turandot o El congreso de los blanqueadores, en Teatro completo 11, Madrid, Alianza, 2001.]

[85] L'Opéra de quat'sous, en Théâtre Complet, t. II, París, L'Arche, 1974, "Deuxième finale à quat'sous", p. 65. [Tr. esp.: La ópera de tres centavos, en Teatro completo 3, Madrid, Alianza, 1989.]

[86] "Lukács recibió a El delator como si yo fuera un pecador acogido en el regazo de la armada de la redención." Journal de travail, 15 de agosto de 1938, op. cit., p. 19.

[87] Declaraciones citadas por K. Ruelicke en Sinn und Form, número especial Brecht, 1957, p. 287.

[88] "La Vida de Galileo es una desmitificación de la moral. La falla moral es en realidad un error político, esto es lo que nos enseña Brecht. La estructura social de ese momento, el estatus filial de la

ciencia, la debilidad del hombre que es Galileo hicieron posible ese error." Maurice Regnault, citado por Bernard Dort en Lecture de Brecht, París, Le Seuil, 1960, p. 158. [Tr. esp.: Lectura de Brecht, Barcelona, Seix Barral, 1973.]

[89] "Réponses aux questions d'un écrivain", en Les Arts et la Révolution, París, L'Arche, 1970, p. 125.

[90] Ibid., loc. cit.

[91] "Hollywood" en Poèmes, París, L'Arche, t. VI, 1967, p. 9. [Tr. esp.: "Hollywood", en 80 poemas y canciones, op. cit.]

[92] Journal de travail, 18 de abril de 1942, op. cit., p. 274.

[93] Ibid., 1 de diciembre de 1945, p. 438.

[94] Me-ti…, op. cit., p. 106.

[95] Turandot…, en Théâtre Complet, t. XI, op. cit., p. 36.

[96] Cfr. Me-ti…: "los partidos en el extranjero se deterioran. No eran los miembros los que elegían a los secretarios, sino los secretarios quienes elegían a los miembros" (p. 121); y Turandot…: "El 2º Tui: la unión de la base a la cima. El 1º Tui: Bueno de la base a la cima. Porque entre nosotros la dirección se elige desde la base (el 2º Tui estalla en una carcajada)".

[97] Turandot…, en Théâtre Complet, t. XI, op. cit., p. 36.

[98] Ibid., p. 39.

[99] Ibid., p. 40.

[100] Journal de travail, 18 de febrero de 1942, op. cit., p. 246.

[101] Ibid., 8 de mayo de 1944, p. 384.

[102] Journal de travail, 24 de marzo de 1947, op. cit., p. 445.

[103] Ibid., p. 445-446.

[104] Ibid., 18 de agosto de 1944, p. 399.

[105] Ibid., 9 de mayo de 1942, p. 282.

[106] Ibid., 1 de noviembre de 1940, p. 143.

[107] Ibid., 15 de marzo de 1942, p. 256.

[108] Ibid., loc. cit.

[109] Ibid., 6 de enero de 1948, p. 465.

[110] Ibid., loc. cit.

[111] Écrits sur le théâtre, op. cit., p. 331.

[112] Ibid., loc. cit.

[113] Cfr. Journal de travail, 24 de noviembre de 1942, op. cit., p. 333.

[114] Roland Barthes, “Mère Courage aveugle”, en Essais critiques, París, Le Seuil, 1981, p. 48. [Tr. esp.: “La ceguera de Madre Coraje”, en Ensayos críticos, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.]

[115] Cfr. “Et qu’a reçu la femme du soldat?”, en Poèmes, t. VI, op. cit., p. 37.

[116] Dialogues d’exilés, op. cit., p. 55.

[117] Gran-peur et Misère du IIIe Reich, en Théâtre Complet, t. II, op.

cit., pp. 321-325. [Tr. esp.: Terror y miseria del III Reich, en Teatro completo 6, Madrid, Alianza, 1994.]

[118] Cfr. André Glucksmann, Les Maîtres-penseurs, París, Grasset, 1977, p. 72. [Tr. esp.: Los maestros pensadores, Barcelona, Anagrama, 1978.] Bardamu es el protagonista de Viaje al fin de la noche de Céline.

[119] "Aux soldats allemands du front de l'Est", en Poèmes, t. VI, op. cit., p. 31.

[120] Journal de travail, 27 de mayo de 1943, op. cit., p. 345.

[121] Ibid., 15 de junio de 1944, p. 391.

[122] Journal de travail, 10 de marzo de 1945, op. cit., p. 423.

[123] Journal de travail, 7 de marzo de 1941, op. cit., pp. 174-175.

[124] "Mon frère était aviateur", en Poèmes, t. IV, op. cit., p. 30.

[125] Journal de travail, 2 de octubre de 1943, op. cit., p. 374.

[126] Sobre los disgustos de Brecht por su colaboración en el guión de Los verdugos también mueren, ver Journal de travail, op. cit., pp.

320-339.

[127] Journal de travail, 25 de mayo de 1939, op. cit., p. 40.

[128] Cfr. ibid., p. 282.

[129] Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en Discussion, tr. fr. de C. Staub, Gallimard, 1966, p. 131-147. [En: Discusión, en Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.] Don Segundo Sombra, novela de Ricardo Güiraldes publicada en 1926, cuenta la educación de un joven huérfano por parte de un gaucho que toma el aspecto de un héroe de leyenda. Amigo de Borges, Güiraldes estaba ligado también al medio literario francés, especialmente a Valéry Larbaud y a Jules Supervielle.

[130] Discussion, op. cit., p. 26-32. [En: Discusión, en Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.]

[131] Ibid., p. 27.

[132] J. L. Borges, prefacio a La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares, 10/18, 1973, p. 8. [La invención de Morel, Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.]

[133] Discussion, op. cit., p. 24. [En: Discusión, en Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.]

[134] Ibid., p. 25.

[135] Henri Ghéon, Nouvelle Revue française, N° LXI, 1 de enero de 1914, citado en M. Proust, Correspondance, t. XIII, op. cit., p. 29.

[136] Cfr. Entretiens avec Georges Charbonnier, París, Gallimard, 1967, pp. 64-65. [Tr. esp.: El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges, México, Siglo XXI, 1967.]

[137] Amelia Barili; Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

[138] Cfr. Entretiens avec Georges Charbonnier, op. cit., p. 127.

[139] J. L. Borges, Enquêtes, tr. fr. de P. y S. Bénichou, Gallimard, 1986, p. 129. [Otras Inquisiciones, en Obras completas, op. cit.]

[140] Ibid., p. 262. [En Discusión, en Obras completas, op. cit.]

[141] Carta a Louise Colet, 24 de abril de 1852, en Correspondance, t. II, op. cit., p. 76. [Tr. esp.: Gustave Flaubert, Cartas a Louise Colet, Madrid, Siruela, 1989.]

[142] Carta a Louise Colet, 23 de agosto de 1846, en Correspondance, t. I, París, Gallimard, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973, p.

283.

[143] G. Flaubert, Carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852, en Correspondance, t. II, op. cit., p. 31.

[144] Idem, La Tentation de saint Antoine (versión de 1849), op. cit., p. 419. [Tr. esp.: La tentación de San Antonio, Madrid, Cátedra, 2004.]

[145] Nikolai Leskov, “Les Conteurs de Minuit”, Au Bout du monde et deux autres récits, tr. fr. de S. Luneau, Lausanne, L’Âge d’homme, 1986, p. 135-236.

[146] J. L. Borges, Discussion, op. cit., p. 23-24. [Discusión, en Obras completas, op. cit.]

[147] J. L. Borges, L’Auteur, tr. fr. de R. Caillois, Gallimard, 1982, p. 93. [El hacedor, en Obras completas, op. cit.]

[148] Idem, Discussion, op. cit., p. 25 [Discusión, op. cit., p. 205.]

[149] Cfr. “Del culto de los libros”, Enquêtes, op. cit., p. 162-170. [Otras Inquisiciones, en Obras completas, op. cit.]

[150] [Tr. esp.: Obras Completas, T. XVII: “De la historia de una neurosis infantil” (caso del “Hombre de los lobos”), y otras obras (1917-1919), Buenos Aires - Madrid, Amorrortu, 1985.]

[151] [Tr. esp.: Honoré de Balzac, Obras Completas, tomos III y II respectivamente, Madrid, Aguilar, 1967.]

[152] [Tr. esp.: Madame Bovary, Madrid, Cátedra, 1991; El paraíso de las damas, Barcelona, Debolsillo, 2009.]

[153] Charles Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, París, Aux Amateurs de livre, 1989, p. 87.

[154] [Tr. esp.: Gradiva: Una fantasía pompeyana, Barcelona, De la Tempestad, 2005.]

[155] [Tr. esp.: La piel de zapa, Madrid, Siruela, 2004.]

[156] [Tr. esp.: Bouvard y Pécuchet, Barcelona, Mondadori, 2009.]

[157] G. Flaubert, carta a Louise Colet, 26 de julio 1852, en Correspondance, t. II, op cit., p. 140. [Tr. esp.: Gustave Flaubert, Cartas a Louise Colet, Madrid, Siruela, 1989.]

[158] [Tr. esp.: El maestro Solness, El pequeño Eyolf, Rosmersholm, en Teatro Completo, Madrid, Aguilar, 1965.]

[159] Sigmund Freud, Naissance de la psychanalyse, tr. fr. A. Berman, PUF, 1956, p. 250. [Tr. esp.: Cartas a Wilhelm Fliess, Buenos Aires -

Madrid, Amorrortu, 2008.]

[160] G. Flaubert, carta a Maxime du Camp, mayo 1846, en Correspondance, t. I, op. cit., p. 264.

[161] M. Proust, À la Recherche du temps perdu, t. III, op. cit., p. 889. [Tr. esp.: En busca del tiempo perdido, Madrid, Alianza, 1998.]

[162] Georges Duby, Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde, Fayard, 1984, p. 8. [Tr. esp.: Guillermo el Mariscal, Madrid, Alianza, 1987.]

[163] August-Wilhelm Schlegel, Leçons sur l'art et la littérature, citado en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, L'absolu littéraire, París, Le Seuil, 1978, p. 345.

[164] Thomas Carlyle, "Boswell's Life of Johnson", Critical and Miscellaneous Essays, vol. III, Londres, 1899, p. 81.

[165] [Tr. esp.: Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo, Madrid, Taurus, 2002.]

[166] [Tr. esp.: Luis XI, Barcelona, Juventud, 1974.]

[167] Paul Murray Kendall, Louis XI, tr. Fr. de É. Diacon, París, Fayard, 1974, p. x.

[168] [Tr. esp.: El otoño de la Edad media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos, Madrid, Alianza, 2003.]

[169] [Tr. esp.: La vida de los hombres infames, Buenos Aires, Altamira, 1996.]

[170] [Tr. esp.: Teoría del sujeto, Buenos Aires, Prometeo, 2008; Pequeño manual de inestética, Buenos Aires, Prometeo, 2009; Manifiesto por la filosofía, Madrid, Cátedra, 1990; Condiciones, México, Siglo XXI, 2003.]

[171] [Tr. esp.: El ser y el acontecimiento, Buenos Aires, Manantial, 2003.]

[172] À la nue accablante tu / Basse de basalte et de laves / À même les échos esclaves / Par une trompe sans vertu // Quel sépulcral naufrage (tu / Le sais, écume, mais y baves) / Suprême une entre les épaves / Abolit le mât dévêtu // Ou cela que furibund faute / De quelque perdition haute / Tout l'abîme vain éployé // Dans le si blanc cheveu qui traîne / Avarement aura noyé / Le flanc enfant d'un sirene. ["A la nube agobiante tú / fondo de basalto y lavas / aun entre los ecos esclavos / por una trompa sin virtud // Qué sepulcral naufragio (tú / lo sabes, espuma, pero babeas) / suprema una entre los desechos / anula el mástil desnudo // O aquello que furibundamente falla / de alguna alta perdición / Todo el vano abismo extendido // En el tan blancocabello que arrastra / Avaramente habrá anegado / El flanco infante de una sirena.]

[173] J. Rancière, Mallarmé. La politique de la sirene, op. cit., p.

15-25.

[174] Alain Badiou, Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés? Le Perroquet, “Les conférences du Perroquet”, N° 5, enero de 1986, p. 10-11.

[175] Ibid., p. 6.

[176] A. Badiou, L’être et l’Événement, Le Seuil, 1988, p. 215.

[177] A. Badiou, “La méthode de Mallarmé: soustraction et isolement”, Conditions, Le Seuil, 1992, p. 117.

[178] A. Badiou, Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés?, op. cit., p. 10.

[179] Conditions, op. cit., p. 118-129. Para este modo de lectura, ver también en Logique des mondes el análisis del episodio amoroso de la Eneida donde Badiou se dedica a traducir las marcas de la pasión de Eneas y Dido, tal como Virgilio las describe, en marcas eternas de las verdades (Logiques des mondes, Le Seuil, 2006, p. 37-39). [Tr. esp.: Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2, Buenos Aires, Manantial, 2008.]

[180] Petit Manuel d’inesthétique, Le Seuil, 1998, p. 208.

[181] Alain, “Hommage à Victor Hugo”, Humanités, PUF, 1960, p.

[182] A. Badiou, Saint Paul. La fondation de l'universalisme, PUF, 1997, p. 116. [Tr. esp.: San Pablo. La fundación del universalismo, Barcelona, Ánthropos, 1999.]

[183] A. Badiou, Petit Manuel d'inesthétique, op. cit., p. 82.